

الْحَقُّ أَقُولُ لَكُمْ

من ٥٠ سنة

النفيعون والانتهازيون والعبيد من حول سعد ، أمعن
البرنس عزيز حسن في الظهور إلى جانب الزعيم .
والبرنس عزيز إلى ذلك جولات « فنية » في مؤتمرات
يعرفها كل من اتصل به في باريس .

اجتمعت للخبر مقومات إعلامية عدة :
أولها - أنه صورة لتقديم يقاوم الجديد : فالعربية
والسقاؤون والحجارة في مطالع هذا القرن ، كالطرايشية
عند انتصافه ، حاولوا الوقوف أمام التطور دون جدوى ،
مثلهم في ذلك مثل كتاب المقالات إبان الحرب العالمية
الأولى الذين كانوا يفرضون أنفسهم على الصحف ،
وأذكركم جيداً في أول عهدي بقرأة « الجرائد » :
نعم أحدهم على فتاة مصرية مسلمة أن تتقدم لتشتغل
« عاملة » في شركة التليفونات ، ونادى بالويل والثبور
وعظائم الأمور ، وطالب الحكومة بالتدخل لتحافظ على
« تقاليدنا القومية الإسلامية » ، وتمنع هذه الفتاة من
أن تكسب عيشها ، إلى آخر ما أسميه « الموشح القوي » .

واقترح أحدهم أن يحمل الموتى على العربات بسبب
اتساع رقعة القاهرة وما ينشأ عن ذلك من تكليف الناس
مالا يطيقون من مشاق التشيع الطويل ، وكان يبدأ
حين ذاك من منزل المتوفى حتى القرافة ، في حمارة
القيظ ، وتحت « نقحة » الشمس . وكادت الردود على
هذا المارق تهدم دار الصحافة على محرريها ،
ورصدت الصحف حين ذاك بالآيات والأحاديث
والفتاوى التي تطالب برأس صاحب الاقتراح ، أو في
الأقل بإزاحته عن الديانة السمحاء التي وسعت كل
تطور وتقدم إلا عند ذوى الأذهان المتحجرة ، يتاجرون

« الأهرام » في ٢١ نوفمبر ١٩٠٧

« بلغ شركة الأوتومبيل أن « العربية » يهددون
بغزنها فجاء دولة البرنس عزيز باشا حسن بأربعين
بدويا من عزبته لخفارة ذلك المخزن وكلهم بالسلاح ،
وأرسلت الحكمدارية ٥ أنفار من البوليس ، ومنعت
الأعراب الخروج بسلاحهم إلى الشارع ، وأبلغ حكمدار
البوليس دولة البرنس عزيز باشا أنه لا خوف على المخزن
من العربية ، وأن البوليس يحفظ الأمن ، وليس لرجاله
أن يتصدوا لأحد إلا إذا دخل المخزن ، وأجاب دولة
البرنس أنه أتى بالأعراب للخفارة حتى لا يستطيع
العربية إضرام النار بالمخزن ، لأن في هذا المخزن ما تبلغ
قيمته ٢٥ ألف جنيه .

« وسبب هذه الإجراءات أن للعربية مطالب ،
هي محصورة بتعيين نقطة لوقوف الأوتومبيلات ، ومنعها
عن التجول في الشوارع لالتقاط الركاب ، وقد عدهم
سعادة الحكمدار بإجابة مطالبهم » .

لو لم ترد كلمة أوتومبيل في هذا الخبر ما صدق
الإنسان حدوث هذا الحادث في مصر سنة ١٩٠٧ ،
لأن الخبر عليه مسحة إقطاع القرون الوسطى ، ويكاد
يشبه أخبار الشيخ عبد الرحمن الجبرتي .

ثم إننا نذكر جيداً هذا البرنس ، نذكره بسبب
قماش كان يباع في الغورية باسم « البرنس عزيز » .
ونذكره لأننا رأيناه رأى العين إلى جانب سعد زغلول بعد
ثورة ١٩١٩ ، فكلما أمعن الملك فؤاد في خلق المشكلات
وحبك المؤامرات لكسر شوكة زغلول ، وكلما انقض

الشركة أوتوموبيلاتها لالتقاط الركاب من الشوارع دون حساب أو رقيب .

وقد هاج العربية وماجوا ، واعتزموا أمراً إذاً ، فلم يلجأ البرنس إلى رجال الحفظ والأمن ، بل استدعى «أربعين بدويا من عزبته وكلهم بالسلاح» ، وكان سلاحاً من النوع الذى يملأ «بالدخير» من فوهته لحراسة الخارج .

وبالرغم من هذا كانت البلاد بخير والحمد لله ، فهذا البرنس بعرضه - وكان قصيرا - وبأربعين . . . أعربياً من عزبته - يقف لهم بالمرصدا «خسة أنفار» من البوليس ، ويمنعونهم من الخروج إلى الشارع ! وأريد أن أذكر أهل اليوم أن بوليسنا لم يكن يحمل في ذاك الزمان من السلاح سوى «سكنية» صغيرة مستقرة في قرابها ، أو «جوردانة» ، وهى قطعة من الخشب تشبه ما يحمله بوليس المرور اليوم . خسة أنفار بجورداناتهم يحاولون جراح شركه البرنس عزيز والأربعين . . . أعربيا إلى مصيدة فيران !

ومطالب العربية عادلة ، فهم لا يطلون بإيقاف أعمال الشركة ، وإنما هم يعارضون حتى سيارات الشركة في «التقاط» الركاب في الشوارع ، ويفرضون عليها أن تقف بمحطات معلومة حيث يصعد إليها الركاب المنتظرون أما أن تسير على هواها ، تانقط الركاب هنا وهناك ، وتكنس المدينة كنساً من الزبائن - فهذا قطع لعيش العربية .

وأخيراً كان لهذا الخبر وقع عجيب على ، لأنه ذكرنى بأبنى ركب أوتوموبيلات البرنس عزيز ، ركبها طفلاً بصحبة أوى ، ونسيت أمر هذا الركوب تماماً ، وإذا بالخبر يثير في نفسى أول ركوبى للسيارات ، وشعورى بالفرق بينها وبين الترام ، والكارو ، والكومبيل ، وحمى الأجرة .

كان أعجب ما فيها عندى سيرها الذاتي :

بجهالتهم الدينية في العواصم ، مثلما يفعل أندادهم بين السذج من سكان القرية !

وثانيها - أن الخبر يشير إلى بداية عهد الأوتوموبيلات في مصر عامة أو خاصة .

وثالثها - أنه يحمل أثر القرون الغابرة ، عندما كان الأعيان يستأجرون لحراستهم الزغار والحرافيش والفتوات !

وذلك عهد عرفناه إلى زمن قريب من زماننا في شارع عماد الدين عندما كانت الصالات تندب حراساً خصوصيين لضرب الزبائن عند اللزوم : وأذكر نوباتجية لى بقصر العيني ، عندما حملت الإسعاف إلينا اثنين من هؤلاء الحراس «الصيوات» ، وقد بقر كل منهم بطن صاحبه ، وربطت الإسعاف لكل بطنه ، ووضعت الاثنين في عربة واحدة ، ولم تحسب حساباً للبطولة و «الفتوة» ، وإذا بالرجلين يتشابكان داخل العربة ، ويتضاربان من جديد ، ويقف كل منهما رباط أخيه ، ويصلان إلى غرفة الاستقبال بقصر العيني ، يجرر كل منهما أذيال . . . أمعائه !

ودارت دورة الزمن حتى رأيت أحدهما منفيًا بفرنسا ، يقوم على حراسة ولد من من أولاد الذوات ، وبصاحبه حتى مدرج الجامعة . وكان منظرًا عجباً في كلية العلوم بتولوز أن ترى الأستاذ ذا اللحية الكثة يحاضرنا وقد تجمعنا في بضع صفوف لا تملأ المدرج ، وخلفنا صفوف خالية . . . وفي أعلى المدرج . يجلس الفتوة وحده ، ينتظر نهاية المحاضرة ، وهو يقتل عضلاته ، ويزم شفتيه ، ثم يكشف عن أنيابه !

وخبر الأهرام من خمسين سنة طريف ، لأنه صورة طبق الأصل من استغلال الشركات للمصريين في عهد نرجو أن يكون قد اختفى إلى الأبد . فهذا برنس يستخدمه الاستغلايون «ميسا» و «طرطورا» ليحققوا من وراء اسمه وصلاته البائلي كل ما يطلبون ، وتسير

يبدو لي أن جمهور ذلك الزمان— في مقابل قروش معدودة — كان يرفض أن يغادر الملاهي قبل أن يتزل له أصحابها عن هدوئهم ! وأن ذلك الجمهور فريسة شركات الاحتكار من أمثال شركة البرنس المذكور أعلاه— وجد طريقة في الانتقام من مستغليه على حساب أصحاب الملاهي والمخضبات والمطربين ! وإلا فهاذا نقسر رواية تسليخ من الزمن حوالى أربع ساعات ، تمتد إلى خمس أوسيت تحت وطأة المطرب الشهير ، ينشد القصائد العصماء الطوال ، ثم تضاف إليها ساعة أو ساعتان لعرض « صور متحركة » . أتصور إذن أن ناس ذلك الزمان كانوا يغيبون في داخل « التياترو » مع الشمس . . . ليطلعوا منه . . . معها أيضاً !

نوستالجيا

تحت عنوان « عندما نرقص للغابة المتوحشة » ، أنقل إليك هذه الصفحة الأدبية ، كتبها رجل من « تاوريت » بأوغندة يعمل بجراج في القاهرة :

« لم أفكر يوماً أن أحترف الرقص بالرغم من تكسي منه الكثير ، ربما لأن الرقص في بلادنا ليس موهبة يفطر عليها بعض الناس دون بعض ، بل هو كالطعام والشراب يزاوله الجميع ، النساء والرجال من كل الأعمار إنه حياتنا ، وهواؤنا بل هو لوننا الأسود الذى لا ينتزع من كياننا .

« نعم أنا أسود غطيس ؛ لأننى من قلب القارة السوداء ، حيث أكوأنا من زللك ، ونفترات الأمطار لا تكف عن سقوفنا . . . حيث تجمعات النيل العظيم في خط الاستواء . . . حرارة ورطوبة وأمطار واستعمار .

« نعم هو الاستعمار الذى يصيب حياتنا بالجدب والسواد ، والذى ينتزع اللقمة والبسة من أفواهنا وثغورنا . . . ما زلنا في العصور السحيقة كان بلادنا

فالعربات تجرها الخيل ، والترام وإن سار بذاته ، إلا أن منطقي الطفولى كان يرى في السالك و « السنجة » والقضبان و « الكهربائية » بديلاً كافياً ليفسر لي أمر الاستثناء عن الدواب .

أما أوتومبيلات البرنس عزيز فكانت طليقة من كل قيد ، لا حصان ولا « سنجة » ولا قضبان . تسير بقوة خفية نسمع لها صوتاً وفرقة ، ولكننا لا نراها ! وانصر « خمسة أنفار » من البوليس المسلح بالسنكيات على أربعين . . . بدوياً من عزبة البرنس ، كلهم بالسلاح .

كما انتصر على المرض في أكتوبر سعادتلو أفندم مصطفى باشا كامل ، وقام خطيباً في الإسكندرية ، فيها يعرفه أصدقاؤه باسم خطبة الدواع . فهذا هو خبر الأهرام « من ٥٠ سنة » في ١٧ من أكتوبر ١٩٠٧ :

« أعلنت جريدة اللواء الغراء أن سعادة صاحبا مصطفى باشا كامل عزم على إلقاء خطبة سياسية في تياترو زيزينيا في الإسكندرية يوم الثلاثاء ٢٢ الجاري . وتقول جريدة اللواء الغراء : إن هذه الخطبة ستكون أعظم خطبة سياسية ألقاها سعادة الخطيب » :

ومن حق الفن والأدب علينا أن نضيف إلى أحداث شهرى أكتوبر ونوفبر سنة ١٩٠٧ هذا الخبر :

« دار التمثيل العربى — تمثل فيها مساء اليوم رواية « اللص الشريف » ، وهى ذات خمسة فصول ، بديعة المناظر والحوادث ، يقوم بأهم أدوارها حضرة المطرب الشهير صاحب الجوق . . . مهلاً ، فالخير لم ينته . أتحسب أن المطرب الشهير الذى يشنف الأسماع مدى خمسة فصول من رواية « اللص الشريف » يكنى إمتاع جمهوره ؟ استمع إلى بقية الخبر . . . وتختتم الحفلة بعرض صور متحركة !

البشرة السوداء ، وحياتنا وكياننا . . . هو صوت إفريقية المبحوح ، وغدها المشرق المملق ! »

أرأيت إلى هذه الصفحة « الاستوائية » من أدب الطبيعة والقطرة ؟ إنها درس فني عميق ، عن الرقص وعلاقته بالإنسان . فنحن في مصر ننسى أن الرقص هو ما يقوله عنه هذا الأوغندي ، وهو ما يؤديه الفلاح المصري في أعياده ، وابن البلد في صهبته ، والبدوي في نجمة ، والنوبي تحت نخيله ، والواحي على ضفاف غدرانه وعيونه .

وليس ما نراه من الثني والنخل والتكسر ، تقوم به نسوة من نوع خاص ، يوحى رقصهن بمعنى خاص .

دعم أنف السينا

يقول المؤرخون : لو طال أنف كليوپطرة قليلا لتغير وجه التاريخ ! وهذا كلام لا معنى له عند من يفهم التاريخ على أنه شيء آخر غير مجموع حياة الأفراد مهما عظموا .

ويعتقد بعض الناس في مصر أن أنف السينا أفتس ، وأن دعمه بتقويم أجنحته ، وتسوية أرنبته ، سوف يضفي عليها جمالا يغير وجه تاريخ الفنون في مصر . فليراقب الناس - وقراء هذه المجلة بالذات - الموقعة التي سوف يضطرم أوراها بين « مؤسسة دعم السينا » وبين المنتجين . أتوقع لها من الشد والجذب ، وتبادل الاتهامات ، وصرير الأسنان ، وانفجار السخائم ، ما يذكرنا ببيوم الحشر .

ذلك لأن الدولة ، التي انتهت إلى هذه المؤسسة ، تفكر بالخير ، والارتقاء بالفن ، وبصيانة الأخلاق ، وبإيقاظ روح الممارسة في طريق الجمال . . . على حين أن سكان أحراج السينا يتربصون . . . بقرش السينا لا غير . لأنهم يتصورون الفن السينائي في تبهيد النقود

متحف ، لا نعرف من الأعمال إلا الزراعة ، ولا نبني بيوت الزوجية إلا بالأبقار !

« نزرع القبول والذرة والدخن والتبناك . أما الدخن فهو خبزنا وخرنا ، وأما الغابة العذراء فتقدم لأبنائها الموز الفطري الذي فيه الغذاء ، ومنه الشراب . »

« تطلعت إلى بعيد . . . إلى العالم الخارجي كنت أجلس على ضفاف النيل أنظر إلى الماء الأخضر وهو لا يكف عن الجريان . . . ووددت لو أسير مع هذا الماء حيث المجهول . »

« وبالخرطوم خدمت في البيوت ، وتلكأ لساني باللغة الجليدية ، وبالخرطوم رقصت « الدلوكة » . . . ورأيت السينا المصرية . . . فطار لبي ، وحكمت رأيي أن أذهب إلى البلاد التي تصنع هذه الروايات . »

« وفي مصر رقصت . إن القاهرة أيقظت القاهرة السوداء في أعماق ، أيقظت دقات الطبول المجنونة ، أيقظت البحة الحزينة في النغمة العميقة . . . القاهرة أيقظت يوم الأحد هناك في « تويرت » بأوغندة . . . حيث تفرغ الأكواخ الزنكية أحياءها جميعاً ، إلى مشارف الغابة ، من الرابعة مساء إلى الخامسة صباحاً . . . نرقص للأشجار البرية على همسات الغابة المتوحشة . . . ونرقص استعداداً للعدو المتحصن ، على قعقعات الحراب والدروع وحول أكوام المحصول نرقص لأنفسنا رقصات الربيع والحب والحياة . »

« إن القاهرة توقظ في روعي . . . الخلاخيل في سيقان الرجال ، والأطواق في أعناق النساء . . . والغابة والكوخ والسحابة وجبال المطر . . . والخلجات كلها مرهقة ذائبة في حموة الرقص . »

« الرقص هو الطعام والشراب والأنفاس . . . هو

ولقد شاهدت أخيراً فيلماً لإيليا كازان ، قصته من أشباه قصصنا السينائية ، لا تزيد ولا تنقص . وراقبت إخراجها ، فوجدته لا يمكن أن يكون قد تكلف أكثر من بعض أفلامنا ؛ ومع ذلك فقد تكاثف فن المخرج إيليا كازان ، وفن الممثلة كاترين هيبورن ، والممثل سنسر تريسي ، فجعلوا من القصة التافهة تحفة سينائية ، لا أقول عظيمة ، وإنما هي ترك أثرها في المشاهد كعمل فني جيد .

مدرسة الطيور

أمام نافذتي شجرة كافور ترتفع إلى الدور السابع ، ظلت طوال الشتاء الماضي والربيع وبعض الصيف لا يأوى إليها سوى زوج من الصقور ، وفوق أغصانها السفلى ، ثم لاحظت في أواخر شهر يوليو كثرة ما يأوى إليها من طيور بيضاء ، تسكن أعاليها ، اكتشفت أنها من نوع الطيور التي نعرفها في مصر باسم « صديق الفلاح » التي نراها تجتمع في طابور يسير وراء الفلاح بحوث أرضه :

وهي ذات الطيور التي كنت أراها طوال الشتاء عند الغروب تطير من الجنوب إلى الشمال قريبة من سطح النيل ، متجهة من البحيزة إلى الجزيرة ، عائدة إلى مأواها على فن الشجر .

لم أفهم أول الأمر ما هو حادث أمام نافذتي . ومر شهرا بوليه وأغسطس ، والطيور مجتمعة بكثرة في ازدواج فوق الأغصان العليا لشجرة الكافور .

ثم اكتشفت أنها أقامت أعشاشها .

وفي سبتمبر - وربما قبل ذلك - ظهرت صغارها ، وكبرت ، ثم شهدت بعد ذلك أعجب مدرسة للطيور الشراعي !

أصحو صباحاً على أصوات رفرة أجنحة ، فأجری إلى منظاري أراقب ما يحدث ساعة أو بعض ساعة . لقد

بالبحر وبالبساتين ، والصرف دون حساب على النجوم والكواكب ، وإنشاء معامل التحميض بالألوان ، وپلاتوهات يرمح فيها الفارس الخيال ، وفي استحضار « سكوبات » لا حصر لها ولا عد ، ويريدون لانتاجهم بعد ذلك أن تضمنه الدولة ، فينزلوا كاسبين ويطلعوا كاسبين كالناشير !

ومن حسن الطالع أن يصدر قانون الدعم في أسبوع تغتط جدران القاهرة بإعلانات تبشر بالعهد الزاهر السعيد للسينما المصرية ، وإليك نموذجاً من إعلانات أسبوعين :

الوسادة الخالية - لا أنام - عشاق الليل - وكر الملهذات (كذا !) وإذا اتجهت في شارع عدلى وجهة شارع سليمان باشا طالعك من أعلى مدخل للسينما صورة صبية بضة ناهدة تنقص في لبسة المتفضل وتشكو السهاد لكل عابر سبيل !

وقد ذهب محرر مجلة أسبوعية للشباب يسأل واحداً من عظماء السينائيين في مصر عن غلة إصراره على ألا يعالج سوى الموضوعات الجنسية ، فأجابه القطب المتولي شئون الإنتاج والإخراج السينائي : « لأن الحياة لاتعدو أن تكون شيئين لا ثالث لهما : « الجنس » و « الخبز » ! إذا كان هذا هو أمر الحياة عند بعض كبار المخرجين فإن من الممكن أن نضع هذه المعادلة الجبرية :

$$م + د (عم) + س (بنا) = ج (نس) \times خ (بز)$$

أى أن مؤسسة دعم السينما جاءت لتدعم « الجنس » و « الخبز » ! وقد أتصور دعم الخبز في إضافة شيء من الجبس يجعله « دعامة » للمعدة ! وأترك للقارئ أن يتصور وسائل دعم « الجنس » ! .

وإذا كانت السينما صناعة غالية فإن الفن السينائي يتطلب عقلاً وإحساساً وقواماً أخلاقياً ، مثل سائر الفنون .

هذا الضابط الشاب من بوليس النجدة دفعه واجبه أن يتبه سكان عمارة آيلة للسقوط إلى الخطر المحدق بهم ، لإيمانه بواجبه أقوى الإيمان ، ولو كان أضعفه لوقف ومعه مساعداه يتصايحون أمام باب عمارة المنيل لإيقاظ النائمين !

ولكن الملازم « أبو بكر عزى » لم يتردد لحظة في أن يقتحم العمارة المهاوية ، وخلفه مساعداه ، ويصعد السلم مثنى وثلاث ورباع يقرع الأبواب باباً باباً . فإذا انتهى من مهمته الخطيرة ، قفل نازلاً ، وخلفه جندياه ، وما كادوا يخرجون إلى الطريق العام حتى انتهت الأدوار السبعة ربيعاً فوق ربيع .

بماذا نصف هذا العمل إن لم يكن بالبطولة ؟ وأذكر في شبلي—وأنا طالب بمدرسة الطب—مريضاً أدخل قصر العيني ، وقد ظن به من رآه أولاً ، أنه يشكو مرضاً وبائياً خطيراً عقب عودته من الحج ، وبعد الفحص الدقيق ثبت خطأ التشخيص الأول ، وانتهى الأمر .

أتصدق أن شاباً من صغار الأطباء ، في مطلع حياته في المستشفى رفض أن يدخل غرفة المريض فرقاً ورعدة ؟ الفرق بين البطولة والجبن ليست في الاقتحام المسرحي لمنطقة الخطر ، فهذا الاقتحام يسمى جسارة لا بطولة . البطولة في شعور الإنسان بأداء واجبه نحو أخيه الإنسان وهو شعور يملك عليه شغاف قلبه ، فلا يدع له التفكير بشيء آخر .

وتصور الفرق بين ضابط النجدة يدخل العمارة دون تردد وربما دون تفكير ، وإنسان آخر يسائل نفسه : متى تنهار هذه العمارة ؟ لهاها تتحمل ساعة أو بعض ساعة ؟ إذن فلنرق أدوارها نلنر السكان ! ولكن الغالب أن تجيبه الإجابة : هذه العمارة ستناهار بعد أقل من ربع ساعة ! إذن لن أجد الوقت لإيقاظ السكان .

اكتشفت أن والديين يعلمان صغارهما الطيران ، ولقد حسبت أول الأمر أن طيوراً غريبة تهاجم الصغار ، فإذا هي الكبار تدبر في صغارها النخس والنقر بقسوة ، يستجيب لها الصغار برفقة أجنحتهم !

وينتهي الأمر إلى أن يتعلم الرغائل « ضرب الجناح » ثم يبدأ عهد الثمارين الصباحية : « واحد ، اثنين .. واحد ، اثنين . . . قف ! »

وإذا الصغار تجرى تمريناتها دون استحداث من أولياء أمورها ، وبدون محاولة منها للطيران ، لأنها مجرد تمرينات بالأجنحة ، من نوع « ربابر . . . أل ! » وأولياء الأمور يراقبون كل هذه التمرينات ، حتى يجيء اليوم الموعود الذي تبدأ فيه صغارها بالقفز من غصن إلى غصن ، ثم من شجرة إلى الشجرة التي تليها ! فإذا حل أكتوبر أخذ البياض الذي غطى شجرة الكافور أمام نافذتي يخف رويداً ، وإذا الشجرة في نوفمبر خلت من الطيور البيض فيما عدا قلة نادرة ، قد تفد إليها بعد الغروب .

فذكرت أنني رأيت هذه الشجرة أول ما رأيت في نوفمبر الماضي ، ولم يسترع نظري فيها إلا صفران يقفان على أعضائها السفلى .

لأنها دورة الفلك ، أرسلت إلى عالم الطير الأبيض أسراباً جديدة ذهبت إلى الحقول تسير وراء المحارث في طابور منتظم ، تتصيد دود الأرض ، وتبادل الفلاح المنافع والوداد !

...

تحية العاملين

يعتقد الناس أن البطولة عمل من الأعمال المسرحية ، يقوم بها « أبطال » الرواية .

لأنما البطولة هي في أداء الواجب ، ولا شيء غير الواجب ، دون أن يؤدي البطل عمله في حركات و « هوزات » مسرحية ، مما نرى مثله الكثير في حياة العمال الآدمية .

منذ بضعة أشهر خرج علماء الإسكندرية بمحدث عن شعاب وأقاصير تنبت في قاع البحر أمام الشاطئ المصري من رشيد حتى العجمي ، وأنها تؤشك أن تصبح خطراً على الملاحة .

وإذا برجال الموانئ وضباط البحر ينهالون عليهم تقرعاً ، ويمعنون فيهم تكذيباً .

وفي المرة الثانية ، يقول لهم رجال المرور وداوريات الصحراء : طاشت أحلامكم .

وكلما أمعن البكتريولوجيون بجامعة الإسكندرية في تسميم جو عروس البحر الأبيض بالميكروبات ازداد جو الإسكندرية صحة وعافية ، واحتشد الناس يقضون صيفهم على شواطئ الغر الجميل ، ثم يعودون إلى بلادهم مودى الخدود ، سمر البشرة ، ممتلئين بشراً وحيوية .

أخشى ألا يكون كل شيء بخير في جامعة الإسكندرية ، وأرجو لكبار علمائها حسن الرشاد ، والله خير حافظاً .

دعوة «على شرف» القراءة

ديسمبر شهر «إعلان الأمم المتحدة لحقوق الإنسان» ومن حق القراء على «الجملة» أن تنشر نص هذه الوثيقة ، في ترجمتها الرسمية التي قامت بها وزارة التربية والتعليم ، وأن تحدثك عن حقوق الإنسان في شرق آسية .

ثم هي تستأنف طريقها في البحث معك عن كنه الفضاء الذين ارتفع إليه «سبوتنك» الأول و «سبوتنك» الثاني يحمل صديق الإنسان منذ الأزل رائداً للبشرية نحو تعرف أسرار الكون. ولن نقف عند هذا ، بل تعدد لك «الجملة» مقالاً للعدد المقبل يتعمق دراسة الموضوع الذي أخذ علينا تفكيرنا منذ أطلق الروس قمرهم الصناعي الأول في ٤ من أكتوبر عام ١٩٥٧ .

فالجبان يفكر بالخطر الداهم دائماً ، الخطر على حياته وحدها ، فيقرب له جنبه البعيد ، ويختزل له الزمن .

أما الشجاع فهو الذي يفكر بالخطر الداهم ، على حياته وحياة الآخرين معه ، فلا يحسب حساباً للزمن ، بل هو يقتحم الزمن اقتحاماً ، ويغالبه فيغلبه . وهذا ما فعله الضابط أبو بكر عزى .

لم يقل ما جاء على لسان الكاتب الفرنسي «كوكتو» في العدد الماضي من «الجملة» ، وهو يسخر بالقنبلة الهيدروجينية النظيفة : «لها القنبلة التي تقضى على حياة الآخرين ، وتبقى على حياتي» ! أبو بكر عزى لم يقل شيئاً ، ولم يفكر في شيء . لقد طبعته مهنته الشريفة بطابعها ، إذ لم يعين ضابطاً للنجدة عبثاً .

العلم دقة وتحرر

ما يزيد من زئالي لعلماء الإسكندرية أنني أعرفهم واحداً واحداً ، وأقدر علمهم ، و تقانيهم في أداء واجباتهم العلمية والتعليمية .

ولو اقتصر أمرهم على حكاية «المطاط الكوني» و «الكوارتز الاحراري» ، الذي اكتشفوه في قطعة من «الكأوتش» الأرضي جداً ، وفي بضع خرزات من الزجاج الملون ، لقلت : زلة رجال طبي السريرة ، أذهلتهم جموع الباحثين عن المتاعب ، وغررت بهم أسئلة المتصيدين للمعجب المغرب ، فراحوا ضحية الحمى الجماعية التي تصيب الناس في كل مكان ، فيرون سكان المريخ يحوسون خلال حقولهم ، ويتصورون في كل ما يعوى بديارهم «لايكا» انحدرت إليهم من الفضاء ، واختارت قريتهم السعيدة مهبطاً ومأبأ !

ولكن ما يقلقني في علماء الإسكندرية أنهم اعتادوا الوقوع في الزلل ، ودرجوا على أن يردوا إلى الصواب على أيدي رجال من غير رجال العلم .

لنا البرنامج الإذاعي الثاني والبرنامج الأوروبي وأوركسترا الإذاعة المصرية في عهده الجديد . وقد اختار رولان مانويل أمثاله من موسيقى ثلاثة من جبابرة فن النغم : بيتهوفن ، وشوبان ، وباخ . وانه العهد بيننا وبين القارىء بعد أن قدمنا له في أعدادنا السابقة شرحاً لموسيقى بيتهوفن ، أن نعد له في العام المقبل ، بإذنه تعالى ، مقالاً للتعريف بشيخ الموسيقىين ، يوحنا سيابستيان باخ .

وتهيب « المحلة » بكتاب الشرق العربي كله أن يوافقها بعرض للكتب من مستوى هذا العرض الذي تقدمه الدكتور سهر القلماوى لكتاب « قرية ظالمة » فليست « المحلة » لسان حال كتاب بعينهم ، وقد رأيتها طوال عامها الأول تعرض لأداب الشرق والغرب وفنونه ، في انطلاقة فكر ، وحرية رأى ، لا تحدها خطوط الطول ، ولا خطوط العرض .

إن « المحلة » تختتم عامها الأول آمنة . مطمئنة ، لأنها راضية مرضية ، بل لأنها جهدت ، وستجاهد دائماً ، نحو الارتقاء إلى مرتفعات الفكر العالى وقنات القنون السامية .

وتطالعك من رجال الفن وجوه « جيتو » و « مبرانت » من القدماء ، و « هرى مور » من المحدثين يشرف عليها كلها ذلك التمثال الرابع « ليكل أنجلو » ، تخيل فيه جبار عصر « الرينسانس » صورة موسى الكليم . ونقدم لك عرضاً جميلاً لعمل أدى أخرجه عبقرية كاتب مصرى لاحساب له بين الكتاب ، لأن شخصية العالم الجراح تطفئ على حياة هذا الرجل العظيم ، ولكن الدولة الواعية لم يفتأ أن تختص الدكتور محمد كامل حسين الجراح بجائزة الدولة الكبرى في الآداب عن رواية « قرية ظالمة » ، تلك القصة الفلسفية الرائعة تسرد عليك قصة يوم واحد من أيام البشرية صاغ لها تاريخاً جديداً ، هو يوم الجمعة « الحزينة » .

ومن مقالات هذا العدد مقال للعلامة الموسيقى رولان مانويل ، ينطوى على سخريه خفيفة بالمستمعين للموسيقى في فرنسا ، وحرص أغلبهم على تخيل قصة وراء كل مقطوعة .

والكلام وإن كان موجهاً إلى غيرنا ، ففيه ما ينفعنا ، ويعيننا على الاستماع إلى الموسيقى العظيمة التى يقدمها



الديclaration العالمية لحقوق الإنسان

يحتفل العالم في اليوم العاشر من هذا الشهر
بالذكرى التاسعة لتوقيع وثيقة « الإعلان لحقوق
الإنسان » ، وننشر فيما يلي نص الوثيقة من ترجمة
وزارة التربية والتعليم في مصر غداة توقيع الوثيقة :

الديclaration

بما أن الاعتراف بكرامة بنى الإنسان المتأصلة
وبحقوقهم المتكافئة الثابتة هو أساس الحرية والعدالة
والسلام في العالم .

وبما أنه قد نجم عن إغفال حقوق الإنسان وأضرارها
أعمال وحشية أثارت سخط الضمير الإنساني ، وأعلن
الناس أن أسس ما تنصبو إليه نفوسهم هو إيجاد عالم يشتمل
فيه بحرية القول والعقيدة ويتحررون فيه من الخوف والعوز .
وبما أن حماية حقوق الإنسان بحكم القانون أمر
ضرورى حتى لا يدفعه بأسه إلى الثورة على الظلم والظلمانيان .
وبما أن توثيق العلاقات الودية بين الشعوب قد أصبح
أمراً بالغ الأهمية .

وبما أن شعوب الأمم المتحدة قد أكدت من جديد
في ميثاقها إيمانها بحقوق الإنسان الأساسية وبكرامة الفرد
وقيمته وبحقوق الرجال والنساء المتساوية ، واعترمت العمل
على زيادة التقدم الاجتماعى ورفع مستوى المعيشة في ظل
حرية شاملة .

وبما أن الدول الأعضاء قد أخذت على نفسها عهداً
أن تكفل بالتعاون مع هيئة الأمم المتحدة احترام حقوق
الإنسان وحرياته الأساسية احتراماً عالمياً وأقياً .

وبما أنه من الأمور البالغة الأهمية أن يفهم الناس
جميعاً هذه الحقوق والحريات كى يتيسر الوفاء بهذا العهد
وفاء كاملاً .

لذلك تعلن

الجمعية العامة

هذا الإعلان العالمى لحقوق الإنسان ، ليكون مثلاً أعلى
للجميع تسعى شعوب الأرض وأممها نحو بلوغه ، وعلى
هذه الإعلان وبوحي منه ينبنى لكل فرد ولكل
عضو في المجتمع أن يعمل - بوسائل التربية والتعليم -
على زيادة احترام هذه الحقوق والحريات ، وأن يستعين
بالتدابير التقدمية - القومية منها والدولية - ليكفل الاعتراف
بهذه الحقوق والحريات والحفاظ عليها بحفاظة فعالة
سواء بين شعوب الدول الأعضاء نفسها أو بين شعوب
البلاد الواقعة تحت حكمها :

المادة ١ - يولد الناس أحراراً متساوين في الكرامة
والحقوق ، وكلهم قد وهب له الرشد والضمير ، وعليهم أن
يعامل بعضهم بعضاً بروح الإخاء .

المادة ٢ - (١) يحق لكل فرد أن يستمتع بجميع
الحقوق والحريات المنصوص عليها في هذا الإعلان دون
تفرقة أو تمييز من أى نوع : كالتمييز بسبب السلالة
أو اللون أو الجنس أو اللغة أو الدين أو الرأى السياسى

أو غيره من الآراء أو الأصل القوى أو الاجتماعي أو الثروة أو المولد أو غير ذلك من الأوضاع .

(ب) لا يجوز - فضلاً عما تقدم - أن يكون هناك تمييز على أساس الوضع السياسي أو القانوني أو الدولي للبلد الذي ينتمي إليه الإنسان سواء أكان هذا البلد مستقلاً أم تحت الوصاية أم خاضعاً لحكم دولة أخرى أم مقيداً السيادة على أية صورة أخرى .

المادة ٣ - لكل إنسان الحق في الحياة والحرية والأمن الشخصي .

المادة ٤ - لا يجوز استبعاد أى إنسان أو استرقاقه ؛ فالرق والاتجار بالعبيد محرومان في كافة أشكالهما .

المادة ٥ - لا يجوز تعريض أى إنسان للتعذيب ولا لضروب من المعاملة أو العقوبة القاسية المهينة المنافية للكرامة الإنسانية .

المادة ٦ - لكل إنسان الحق في أن يعترف في كل مكان بشخصيته القانونية .

المادة ٧ - كل الناس سواء أمام القانون ومن حقهم جميعاً أن يتمتعهم القانون دون تمييز بينهم ، وكل منهم ذو حق متساو في أن يحمي القانون من أى تمييز يراد به خرق هذا الإعلان ومن أى تحريض على إثارة مثل هذا التمييز .

المادة ٨ - لكل إنسان الحق في الالتجاء إلى المحاكم الوطنية المختصة لتدفع عنه أى عدوان على حقوقه الأساسية التي منحها إياه الدستور أو القانون .

المادة ٩ - لا يجوز القبض على إنسان أو حبسه أو إبعاده بغير مسوغ قانوني .

المادة ١٠ - لجميع الأفراد على السواء الحق في محاكمة عادلة علنية أمام محكمة مستقلة محايدة تقرر حقوق الفرد وواجباته ، وتفصل في أية تهمة جنائية توجه إليه .

المادة ١١ - (أ) كل متهم بجريمة له الحق في أن يعتبر بريئاً حتى تثبت إدانته قانوناً بمحاكمة علنية تتوافر

فيها كل الضمانات التي تكفل له الدفاع عن نفسه .

(ب) لا يجوز اعتبار أى إنسان مذنباً بسبب ارتكابه فعلاً أو بسبب إهمال لم يعده قانون العقوبات الأهلئ أو الدولي جريمة وقت ارتكابه . كذلك لا يجوز أن توقع عليه عقوبة أشد من العقوبة التي كانت تطبق وقت ارتكابه هذا الجرم .

المادة ١٢ - لا يجوز تعريض إنسان للتدخل في شؤنه الخاصة ولا في شئون أسرته أو مسكنه أو رسائله بغير مسوغ قانوني ، ولا للاعتداء على شرفه وسمعته ؛ ولكل إنسان الحق في الاحتماء بالقانون من مثل هذا التدخل أو الاعتداء .

المادة ١٣ - (أ) لكل إنسان الحق في حرية السفر والإقامة داخل حدود الدولة .

(ب) لكل إنسان الحق في السفر من أى بلد - بما في ذلك وطنه - وفي العودة إليه .

المادة ١٤ - (أ) لكل إنسان الحق في أن يلتحق في غير وطنه ملجأً يقيده منه ويلوذ به من الاضطهاد .

(ب) لا يجوز لإنسان أن يفقد من هذا الحق في حالة تقديمه للمحاكمة بسبب ارتكابه جرائم غير سياسية أو بسبب ارتكابه أفعالا تتنافى هي وأهداف هيئة الأمم المتحدة ومبادئها .

المادة ١٥ - (أ) لكل إنسان حق الانتاء إلى جنسية من الجنسيات .

(ب) لا يجوز حرمان إنسان من جنسيته ولا من حقه في تغييرها دون مسوغ قانوني .

المادة ١٦ - (أ) للرجال والنساء الراشدين الحق في الزواج وتكوين الأسرة ، ولا تحول دون تمتعهم بهذا الحق قيود منشؤها السلالة أو الجنسية أو الدين . ويستوى الرجال والنساء في الحقوق فيما يتصل بالزواج وبالحياة الزوجية وبالانفصال .

(ب) لا يتم الزواج إلا برضاء الطرفين رضاء حراً كاملاً .

الحق في الأمن الاجتماعي وفي نيل الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تقتضيها كرامته وبطلبها نمو شخصيته نموا حرا ، وذلك بفضل الجهود القومية والتعاون الدولي ووفق نظام كل دولة ومواردها .

المادة ٢٣ - (١) لكل إنسان حق العمل وحرية اختياره، وله حق العمل في ظروف عادلة ملائمة، وحق الحماية من التعطل .

(ب) لجميع الأفراد الحق في أن يتقاضوا أجوراً متكافئة عن الأعمال المتكافئة دون أى تمييز بينهم .

(ح) لكل من يعمل الحق في أن يتقاضى عن عمله أجراً عادلاً مناسباً يكفل له ولأسرته حياة كريمة ، ويضاف إلى هذا الأجر غيره من وسائل الحماية الاجتماعية إذا اقتضى الأمر .

(د) لكل فرد حق تكوين النقابات والانضمام إليها بقصد حماية مصالحه .

المادة ٢٤ - لكل إنسان الحق في الراحة والقرار ، ويتضمن هذا تحديد ساعات عمله تحديداً معقولاً وتمتعه بإجازات دورية يصرف له مرتب عنها .

المادة ٢٥ - (١) لكل إنسان الحق في مستوى للمعيشة ملائم لصحته ورفاهيته ولصحة أسرته ورفاهيتها ، ويتضمن هذا حقه في المأكل والملبس والسكن وفي الرعاية الطبية والخدمات الاجتماعية الضرورية ، وفي الأمن من التعطل أو المرض أو العجز أو التزلزل أو الشيخوخة أو غير ذلك من حالات العوز الناشئة عن ظروف لا قبل له بردها .

(ب) للأمومة والطفولة حق الرعاية الخاصة ، ولجميع الأطفال سواء أكانوا شرعيين أم غير شرعيين أن يتمتعوا على السواء بالحياة الاجتماعية .

المادة ٢٦ - (١) لكل إنسان الحق في التعليم . ويجب أن يكون التعليم مجانياً في مراحله الأولى والأساسية على الأقل ، وأن يكون التعليم الأولي إلزامياً والتعليم الفني

(ح) الأسرة هي وحدة المجتمع الطبيعية الأساسية . ولها الحق في أن يحميها المجتمع والدولة .

المادة ١٧ - (١) لكل إنسان الحق في التملك ، سواء وحده أو بالاشتراك مع غيره .

(ب) لا يجوز حرمان إنسان من أملاكه بغير مسوغ قانوني .

المادة ١٨ - لكل إنسان الحق في حرية الفكر والضمير والدين ، ويتضمن هذا الحق حريته في تغيير دينه أو عقيدته وحرته في إظهار دينه أو عقيدته سرا أو جهراً ، وحده أو مشتركاً مع غيره ، وذلك بالتعليم والمباشرة والعبادة وإقامة الشعائر .

المادة ١٩ - لكل إنسان الحق في حرية الرأي والتعبير عنه ، ويتضمن هذا الحق حرية اعتناق الآراء بمأمن من التدخل ، وحرية التماس المعلومات والأفكار وتلقيها وإذاعتها بمختلف الوسائل دون تقييد بحدود الدولة .

المادة ٢٠ - (١) لكل إنسان الحق في حرية حضور الاجتماعات السلمية والانضمام إلى الجمعيات ذات الأغراض السلمية .

(ب) لا يجوز إكراه إنسان على الانضمام إلى جمعية من الجمعيات .

المادة ٢١ - (١) لكل إنسان الحق في الاشتراك في حكومة بلاده سواء أكان ذلك مباشرة أم بوساطة ممثلين منتخبين انتخاباً حراً .

(ب) لجميع الأفراد على السواء الحق في الالتحاق بالوظائف العامة في بلادهم .

(ح) لإرادة الشعب هي أساس سلطة الحكومة ، ويعبر الشعب عن هذه الإرادة بانتخابات دورية حرة تجرى على أساس التصويت ، ويشترك فيه الجميع على قدم المساواة بطريقة الاقتراع السري أو ما يعادلها من طرق التصويت الحر .

المادة ٢٢ - لكل فرد باعتباره عضواً في المجتمع

والدولى الذى تتوافر فيه الحياة والحقوق المنصوص عليها في هذا الإعلان توافرا تاما .

المادة ٢٩ - (١) على كل إنسان واجبات نحو المجتمع الذى يهين لشخصيته مجالا للنمو الحر الكافى .
(ب) لا يخضع الإنسان في مباشرة حقوقه وحرياته إلا للقيود التى فرضها القانون لضمان الاعتراف الواجب بحقوق الغير وحرياتهم واحترامهم أو قصد بها مواجهة المطالب العادلة التى تقتضيها الأخلاق والنظام العام ورفاهية الناس في مجتمع ديمقراطى .

(ح) - لا يجوز بحال مباشرة هذه الحقوق والحرريات بصورة تتعارض هى وأهداف هيئة الأمم المتحدة ومبادئها .

المادة ٣٠ - لا يجوز تفسير أى نص وارد في هذا الإعلان تفسيراً يبيح لأى دولة أو جماعة أو فرد الاشتغال بأى نشاط أو القيام بأى عمل يقصد به القضاء على أى حق من الحقوق أو أية حرية من الحريات المنصوص عليها في هذا الإعلان .

والمهني في تناول الجميع ، وأن يتاح التعليم للجميع على السواء على أساس الجدارة والكفاية .

(ب) أن يوجه التعليم نحو تنمية شخصية الإنسان تنمية كاملة وزيادة احترام الحقوق الإنسانية والحرريات الأساسية ، ويجب أن يدعم التعليم التفاهم والتسامح والصداقة بين جميع الشعوب والأجناس والأديان ، وأن يؤازر الجهود التى تبذلها هيئة الأمم المتحدة في سبيل حفظ السلام .

(ح) والوالدون أولى بحق اختيار نوع التعليم الذى يتلقاه أبنائهم .

المادة ٢٧ - (١) لكل إنسان الحق في الاشتراك بمحض إرادته في حياة المجتمع الثقافية وفي الاستمتاع بالفنون وفي المساهمة في التقدم العلمى وما يجلب من منافع .

(ب) لكل إنسان الحق في حماية مصالحه الأدبية والمادية الناشئة عن أى إنتاج أنتجه في ميدان العلوم أو الآداب أو الفنون .

المادة ٢٨ - لكل إنسان أن يتمتع بالنظام الاجتماعى



وثيقة حقوق الإنسان

في النفايد البوذية والكونفوشيوسية القديمة

بقلم الأستاذ محمد عبدالفتاح ابراهيم

في الأسبوع الأول من ديسمبر قبل تسع سنوات أقرت منظمة هيئة الأمم المتحدة في دورتها الثالثة مشروع وثيقة «الإعلان لحقوق الإنسان» ووقع هذه الوثيقة في اليوم العاشر من ديسمبر ١٩٤٨ مندوبون ثمان وخمسين دولة ، واحتفل الناس بهذا ، لا في قصر « شاو » وحده حيث تم توقيع الميثاق ، بل في كل مكان من أركان العالم ، فقد اعتبر الناس هذا التوقيع نصراً للبشرية على أساس أنه كان إخراجاً لحقوق الإنسان إلى النطاق العالمي .

فالناس في كل دولة كانوا يمارسون بعض الحقوق في صورة ما ، وكانت ثورات الشعوب تنتهي دائماً بأن تسجل في مواثيق انتصاراتها « حقوق الإنسان » جملة وتفصيلاً ، ولم تخلُ الدساتير — مهما كانت درجة تقديرها للتأليل والموازنة بين الحقوق والواجبات — من ذكر « حقوق الإنسان » بين موادها وقصودها ، ولكن أهم ما كان الناس يصوبون إليه أن يروا هذه الحقوق سائدة في المجتمع العالمي كله ، لضمان تأكيد المساواة بينهم دون ما تقدير لجنس أو لون أو لغة أو دين .

وقد قال بعض الناس يوم ذاك : إن هذا الميثاق بديابجته التي نص فيها على : « أن الاعتراف بالكرامة المتأصلة في جميع أعضاء الأسرة البشرية وبحقوقهم المتساوية الثابتة هو أساس الحرية والعدل والسلام في العالم » ، وبمواده الثلاثين التي جاء في آخرها : « ليس في هذا الإعلان نص يجوز تأويله على أنه يخول للدولة أو جماعة أو فرد أى حق في القيام بنشاط أو تأدية عمل يهدف إلى هدم الحقوق والحريات الواردة فيه » — إن هذا الميثاق — إنما هو في الواقع تكملة لقصة كفاح الإنسان من أجل هذه الحقوق ، ذلك الكفاح الذي أثمر أول ما أثمر إعلان « الجمعية الوطنية الفرنسية » في سنة ١٧٨٩ م لحقوق الإنسان ، ثم جاءت مرحلتها الثانية في قرار المؤتمر الروسي للشعوب السوفيتية لشهر يناير سنة ١٩١٨ .

وقد جاء هذا على أساس أن الإعلان الفرنسي نص على أن الناس أحرار يتساوون في الحقوق ، وأن هذه الحقوق الطبيعية للإنسان هي « الحرية » و « التملك » و « الأمن » و « حق مقاومة الاضطهاد » ، وأن الحرية السياسية تكمن في إعطاف القدرة على فعل كل ما يريده الإنسان على شريطة عدم الإضرار بأحد ، وأن القانون تعبير عن رغبة الجماعة



كان يقوم على أساس افتراض موافقة الفرد على النظام الاجتماعي القائم ، فإن « الحرية » يمكن أن تعطل ببساطة القانون الذي يعتبر في نص الإعلان الفرنسي تعبيراً عن رغبة الجماعة والمجتمع ، و « حرية الاعتقاد الديني » ومثلها « حرية الحديث » قد جعلت تابعة لمسئولية عدم إشاعة الفوضى والاضطراب في المجتمع .

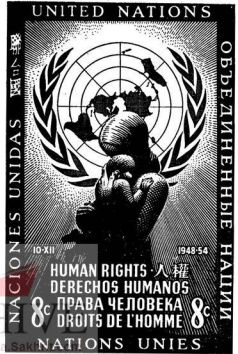
ثم إن هذا الإعلان على ما يقول الفيلسوف الإيطالي المؤرخ بينديتو كروتشي (إنما قام على أساس النظرية التي نجحت في القضاء على نظرية « الحق الطبيعي للإنسان ») النظرية التي سادت المجتمع في القرون الثلاثة من السادس عشر إلى الثامن عشر ، هذه النظرية التي ثبت من الناحيتين الفلسفية والتاريخية عدم إمكان الدفاع عنها .

وقد نظر الأستاذ كار إلى الإعلان الفرنسي من الزاوية نفسها ، وقرر أن الحكومات « تتوافر لها السلطات التي تمكنها من أن تعطل أي حق للإنسان إذا كانت ممارسة هذا الحق تمكن من الخروج على النظام الذي وضعت أو حتى العمل على تعديله » .

وهكذا نستطيع أن نقول بأنه مهما اختلفت مدارس الفكر في الحديث عن « حقوق الإنسان » منذ عصر الإحياء حتى العصر الحاضر ، فما من شك في أن الميثاق لم يكن جديداً لا في صورته ولا في الحقوق التي يفرضها للإنسان ، وأن الشرق القديم قد عرف في عقائده وتقاليده ما هو أكمل وأجمل ، وكل الجديده الذي له الاعتبار والتقدير هو تنسيق الحقوق بين طبقات الأمة الواحدة ، ثم في النطاق العالمي بين أفراد المجموعة الكبرى في العالم كله .

في المجتمع الصيني القديم

لم يكن هناك أي تصريح علني عن « حقوق الإنسان » في الصين القديمة لاني صورة فردية ولا في نص دستوري ، ومن النادر أن يكون المفكرون الصينيون قد ناقشوا في الماضي البعيد هذه الحقوق على مثال ما حدث في بلاد



طابع تذكاري وضحت به شارة منظمة الأمم المتحدة مع صورة أم تحمل طفلها رسم ليونارد ميشل من ليوزيلاند .

وقد حاز الطابع الجائزة الأولى في المسابقة التي أعدها إدارة البريد في هيئة الأمم المتحدة سنة ١٩٥٢ وأصدرته هيئة الأمم بمناسبة ذكرى إعلان وثيقة حقوق الإنسان في ديسمبر سنة ١٩٤٨ م .

والمجتمع ، وأن أي تحديد للحريات العامة يجب أن يتم على أساس القانون ، وأنه يجب ضمان حرية الدين والآراء وتبادل الأفكار . وكان أساس التصريح السوفيتي لسنة ١٩١٨ : « الحيلولة دون استغلال الإنسان لأخيه الإنسان ، ومنع تقسيم المجتمع إلى طبقات ، وجعل المجتمع في كل مكان من العالم يقوم على أسس اشتراكية كاملة » .

كان هذا هو الأساس الذي قام عليه تفكير الناس غداة إعلان « وثيقة حقوق الإنسان » ؛ ولكن الواقع أن هذا « الإعلان » من جانب الجمعية الوطنية الفرنسية إنما

الناس كانوا يقومون بما أمرت به « السماء » ، حتى قال منسيوس Mencius أحد فقهاء الكونفشيوسية : « إن الأهمية الأولى للشعب ، وتنجى » الدولة « في المرتبة الثانية من الأهمية ، أما « الحاكم » فهو الأقل أهمية » .

على أن أساس العلاقات الاجتماعية الصينية كان إتمام واجب الجار على المرء قبل أن يطالب بأى حق لنفسه ، واعتبر مبدأ الواجبات والالتزامات المتبادلة أساساً لتعاليم كونفشيوس ، وقد نظم كونفشيوس لأتباعه العلاقات بين :

- ١ - الحاكم ورعاياه
- ٢ - الآباء والأبناء
- ٣ - الزوج والزوجة
- ٤ - الأخ الأكبر والأخ الأصغر
- ٥ - الصديق وصديقه

وبدلاً من التحدث عن المطالبة بالحقوق تحدثت

الغرب ، ومن الصحيح أن مترجم الفلسفة الغربية إلى اللغة الصينية لم يجد في الأخيرة كلمة واحدة تعبر عن كلمة « حق » ، وكان الاصطلاح الصينى الذى استخدم فى القرن التاسع عشر قد أوجده كاتب يابانى فى سنة ١٨٦٨ ، واستخدم له كلمتين هما « تشوان - شى » وتدلان فى المعنى الحرفى على الكلمتين : « السلطة والمصلحة » . ولكن ليس معنى هذا أن الصينيين لم يطالبوا بحقوق للإنسان ؛ فالواقع أن فكرة « حقوق الإنسان » خطرت للصينيين من تاريخ موغل فى القدم ، وقد وصلوا فى البداية إلى « حق الخروج على الحكام الطغاة » ، ولم تُعتبر « الثورة » كلمة من الخطر استعمالها ، بل نظر الناس إليها على أنها كلمة ترتبط بها المعانى السامية والأفكار العالية ، واستخدمت الكلمة لتعبر عن حق الناس فى عزل الحكام الفاسدين ، واعتبرت « إرادة الشعب » من « إرادة السماء » .

وقد جاء فى « كتاب التاريخ » أحد روائع المؤلفات الصينية : « إن السماء ترى ما نرى وتسمع ما نسمع ، إن السماء تعاملنا فى حنان وعطف ، وتعمل على أن توفر للناس ما يريدون »

وجاء فى الكتاب نفسه أن « الحاكم » يتحمل أمام السماء واجب رعاية مصالح شعبه وأنه فى حبه لهم إنما يتبع وينفذ إرادة السماء ، « إن السماء تحب الناس ، فإذا لم يعنَ الحاكم برغاية شعبه كان من حق هذا الشعب أن يخرج عليه وأن ينزله عن عرشه » .

ولهذا فإن التاريخ القديم للصين يتحدثنا عن ثورات عام ١٧٦٦ ق . م لإسقاط أسرة هسيا Hsia ، وثورة عام ١١٢٢ ق . م لإسقاط أسرة شانج Shang ، وثورة سنة ٢٩٦ ق . م لإسقاط أسرة « تشو » Chow ، على أن

الطابع التذكارى ليوم إعلان حقوق الإنسان من تصميم هوبرت ويمر

وقد صدر يوم ٩ من ديسمبر سنة ١٩٥٥



كاملة في هذا المجتمع يجب أن يتوافر له حق التعبير عما يحول بخاطره ، وتقدم المجتمع يتوقف على حرية المرء في التعبير عن نفسه ، وحق الوجود «للمجماعات القومية» : أى أن انقسام سكان العالم إلى شعوب ودول هو صورة من صور التعبير الصحيح عن النفس .

حق الهناءة والتمتع

ويقصد الصينيون بالهناءة والتمتع أنه لا يكفى أن تتوافر للإنسان كفايته المادية ولا أن تتوافر له الحرية الاجتماعية فقط ، بل يجب أن يشعر في أعماق نفسه بالتمتع : أى الشعور بهدوء العقل والأمن والطمأنينة .

ومعنى هذا أن تتوافر للمرء حياة حرة خالية من صور التحديد والقيود وألا يُثقل كاهل أى فرد بالعمل ولا بالنشاط الاجتماعى ، وأن يتوافر للفرد كامل الرضا عن عقيدته الدينية مهما كانت هذه العقيدة ، دون أى تعارض أو تدخل فيما يراه الآخرون أسمى مافى أعماق نفوسهم .

المجتمع البوذى في الهند القديمة

وقد نظر حكماء الهند إلى أنه ترجد دائماً اتجاهات و «إيديولوجيات» جديدة تنشأ في الحياة البشرية ، وإذا كان من الصعب أن نصل إلى الأساليب التى ترضى أخيلة كبار المفكرين وآراءهم فمن الأصعب أن نصل إلى ما يرضى كل الناس وفي كل العصور ، ولكن مهما تبأنت الآراء في الأصول فقد اتفق الجميع على أن «الحرية» ضرورية للبشر ؛ لأن «السيطرة» أو «السلطة» ليست خالقة ولا موجدة ، والحرية هى التى تفصح السبيل لتطور الشخصية ، وتوجد الظروف التى تؤدى إلى نموها .

وقد صور في إيمان كبار المفكرين من أمثال «مانو»

التعاليم الصينية مؤكدة الاتجاه «التعاطفى» ، باعتبار أن كل أتباع المرء هم مثله لهم الرغبات نفسها . ومن ثم الحقوق نفسها ، وما دام كل فرد يرغب في التمتع باستكمال «الالتزامات المتبادلة» فمن الضروري الحلولة دون نقض حقوق أى فرد آخر أو تعطيلها ، (والناس هم أصل الدولة مثلهم مثل جنود الشجرة ؛ فإذا كان الأصل ثابتاً كانت البلاد في أمن وسلام) .

وبالرغم من أن التعليم كان مقصوداً على الطبقة الحاكمة ومن إليها فإن أساس التعليم كان أن يعتبر الحكام أنفسهم آباء الشعب يحمون أفرادهم كما يحمون أطفالهم .

وظلت التقاليد قائمة ، فلما كان العصر الحديث نظر الصينيون على أن المطالب الأساسية في حقوق الإنسان هي :

١ - حق الحياة

٢ - حق التعبير عما يحول بخاطر المرء

٣ - حق الهناءة والتمتع

حق الحياة

وهم ينظرون إلى أن هذا الحق شيء طبيعى ؛ فالأرض تتسع ليحصل كل فرد على حاجاته ، ولكن من الضروري أن تستخدم الموارد الطبيعية استخداماً حكماً تبعاً للرأية علمية حتى يمكن إمداد الناس بحاجاتهم في يسر ، ومن الضروري أن يعمل كل فرد ليحصل على نصيبه في المجتمع وألا يعيش أى فرد كلاً على حساب الآخرين .

حق التعبير عما يحول بخاطر المرء

ولا يريد الناس أن يعيشوا فحسب ، بل يجب أن يعيشوا موفوري الكرامة ، وأن يعتمدوا على أنفسهم ، ولكل فرد مكانه الصحيح في المجتمع . ولكي يستطيع المرء أن يشارك مشاركة

والبوذا ، ما يجب أن يتوافر في « الضمان » الضروري للإنسان ، كما صوروا « الفضائل » التي يجب أن تتوافر له أو أن يتصف بها .
وقد شرعوا القانون الذي يجمع الضمانات الاجتماعية والفضائل العشر الضرورية اللازمة للحياة الطيبة . وما لا شك فيه أن هذه الأصول التي قدموها أكثر اكتمالا مما وصل إليه المفكرون المحدثون .

أما الضمانات أو الحريات الاجتماعية التي رسموها فهي :

- ١ - التحرر من العنف والاضطهاد : « Ahimsa »
 - ٢ - التحرر من الحاجة والعوز : « Asteya »
 - ٣ - التحرر من الاستغلال بوساطة الغير : « Aparigraha »
 - ٤ - التحرر من الامتهان والإذلال : « Avyabhichara »
 - ٥ - التحرر من المرض أو الموت المبكر : « Armitatva & Aregya »
- أما الفضائل الخمس فهي :

- ١ - العدالة وإنصاف الناس : « Akrodha »
- ٢ - الشعور بعاطفة الزمالة : « Bhutadaya, Adreha »
- ٣ - المعرفة : « Jmana, Vidya »
- ٤ - حرية الفكر والضمير : « Satya, Sunrta »
- ٥ - التحرر من الخوف واليأس : « Pravrtti, Abhaya, Dhrti »

وقد قامت نظرة البوذيين إلى هذا كله على أساس أن الحريات البشرية تتطلب فضائل بشرية مع ضمانات اجتماعية تصحب هذه الحريات وتلائمها ، وأن التفكير في الحريات وحدها دون التفكير فيما يجب أن يصحبها من فضائل إنما يؤدي إلى وجهة نظر غير منسقة ولا منتظمة في تقديركم للحياة ، بل إنه يسبب الاضطراب والفوضى في المجتمع ؛ ولهذا فإن هذه الحياة البشرية ذات الجانبين بحرياتها وفضائلها يجب أن تكون أساس أي تنظيم لرفاهية الإنسان .

لقد قامت فكرة البوذيين على أساس أن حقوق الحياة وحرية التملك وتعقب السعادة ليست كافية حتى - « الحرية والإخاء والمساواة » - كذلك ؛ فإن الفضائل والحريات البشرية يجب أن تكون أكثر تحديداً ووضوحاً وأكثر تفهماً ما دامت قد أعدت لمعاونة التطور العقلي والبدني والروحي للإنسان والبشرية .

[مقتبسة عن بعض فصول كتاب « حقوق الإنسان » الذي اشترك في كتابته اثنان وثلاثون من أعلام الفكر في العالم كله . وقامت بنشره منظمة « اليونسكو »]



المقومات التاريخية للشخصية المصرية

بقلم الدكتور حسين فوزى النجار

إلى الشعوب المجاورة في الشمال حيث سواحل فينيقية الغنية وإلى الجنوب حيث بلاد «البنوت»، وكانت هذه الصلات الخارجية غذاء جديداً للحضارة في مصر تمثلته العقلية المصرية، فكان عاملاً جديداً من عوامل قوتها ونمائها. وإلى جانب هذه العزلة الآمنة جرت الحياة في مصر في سهولة ولين يسرها خصب الأرض ونظام ثابت فرضه جريان النهر الخالد.

فالوطن المصري يدين بوجوده للنيل، وترتبط حضارته ومعيشة أهله وطرق حياتهم ومأثوراتهم وتقاليدهم بالنظام الذي فرضه جريان النهر وفضائه المنتظم كل عام. فإذا كانت مصر هبة النيل كما يقول «هيرودوتس» وإذا كان النيل قد وهب إلى مصر وادياً أخضر يفيض بالخير والثروة — فإن النيل أيضاً قد رسم معالم الحضارة الأولى في واديه، وعلم المصريين النظام، وطبعهم بالوحدة، وجعلهم ينعمون الفكر في تنظيم جريه وفضائه كل عام. وإلى جانب هذين العاملين يأتي موقع مصر الجغرافي في مجمع قارات العالم القديم وفي ملتقى بحرين عظيمين؛ فمن هذا الموقع كانت تطل في كل أدوار تاريخها على مسالك التجارة في العالم، وفيه تتلاقى ثقافات العالم كله وحضاراته؛ لتصهرها الطبيعة المصرية خالصة قوية.

هذه هي العوامل التي درجت في رحابها الحياة والحضارة في مصر القديمة، ومنحتها البقاء والخلود، ووسمتها بالقدم والاستمرار، وهما أبرز سمات الحياة في مصر على مدى التاريخ كله.

ومن هذه العوامل تنبع كل مقومات الشخصية المصرية المتميزة البارزة بكل تقاليدها ومأثوراتها الخالدة على الزمن.

درجت الحياة والحضارة على أرض هذا الوادى منذ بدأ التاريخ يخط سطوره الأولى، فكانت الحضارة المصرية أعرق حضارة شهدتها الإنسانية، وكانت حياة الإنسان المتمدين في مصر أقدم حيوات الإنسان جميعاً، وبُعث المجتمع المصرى كما كل ما تكون المجتمعات الراقية وحدة واتساقاً وتكاملاً قبل أن تنهيا للمجتمعات الإنسانية الأخرى عوامل التجمع والاستقرار.

وكان لطابع البيئة ما مهد للإنسان في مصر عوامل التجمع والوحدة الشاملة والاستقرار الدائم، ثم كانت هذه الحضارة الزاهرة التي سبقت حضارات العالم أجمع نتاج التفاعل الدائم بين البيئة والإنسان؛ فقد واثت الطبيعة هذه البيئة المصرية من العوامل ما جعلها مسرحاً صالحاً لأن تثمر فيها جهود الإنسان في بعث حضارة وطيدة اتصلت حلقاتها، فاستطاعت أن تغالب الدهر، وتبقى على الزمن وهي في مسارها لم تفقد يوماً ما صلتها بماضيها، واحتفظت بمقوماتها جليلة بارزة.

وكان أول هذه العوامل هذه العزلة التي درج فيها الإنسان على أرض الوادى وتلك الطمأنينة التي شملت حياته جميعاً والتي منحته الطبيعة إياها: فهذه الصحراء على الجانبين وذلك البحر في الشمال جعلاً مصر في عزلة آمنة للبناء والاستقرار وتواصل العادات والتقاليد؛ فقد حمى هذه الحدود الطبيعية المنيعة كما يقول «أ. ج. ولز» من غارات الشعوب المجاورة، ويمكن لحضارتها العريقة أن تستكمل أسباب قوتها ونمائها في خدر منيع آمن ولم تفقد مصر في عزلتها هذه صلتها بالعالم الخارجي، فكانت بعوثها البحرية تجوب البحار ناقلة ألوان الحضارة

ولا نجد تفسيراً لطباع الحياة في مصر في تطورها الحديث وجمودها اللين أصدق من تفسيرها على هدى هاتين السمتين : وحدة الشعور وعق الأصاله الدينية ؛ فإننا لا نرى أمة من أمة العالم يجتمع لأفرادها من وحدة الشعور ما اجتمع للمصريين ؛ فهم يحسون إحساساً واحداً ، ويفكرون تفكيراً متجانساً يدفع بهم إلى اتجاهات متشابهة يجتمعون عليها ، ويؤمنون بها ، فلا يشذ عنها فرد ولا يخرج عليها إنسان بالرغم مما قد يبدو من تناقضهم وتباين آرائهم في النظر إلى الأشياء والمواقف الجديدة ؛ فهم لا يختلفون حتى يُجمِعوا ، ولا يتباين آراؤهم حتى تتحد في الغاية ، وتسلك مجراها المعلوم . . وهم حين يختلفون وحين يجتمعون لا يفكرون في اتجاهات هذه الأحاسيس التي تتجاوب بها وجداناتهم ، ولا يفكرون في العوامل الكثيرة التي تنبثق عنها هذه الأحاسيس المختلفة ، ولكن وحدة الشعور التي تميز اتجاهاتهم جميعاً والتي تتسم بها أهدافهم ترينا مدى ما في هذه الأحاسيس من وحدة وتجانس ، وترينا مدى إجماعهم على غرض واحد وإقدامهم على فكرة واحدة . وتبدو هذه الظاهرة من وحدة الشعور والتجاوب النفسى أقوى ما تكون حين يتجه المصريون جميعاً إلى عمل معين ، أو حين تلم بهم عادة من العوادي تهدد وجودهم أو قوتيتهم أو بعض تقاليدهم وأثورتهم .

وهذه الظاهرة من وحدة الشعور هي التي تحميم من الانهيار الذى يصيب الأمم حين تهرم وتشيوخ ، فتجدد من شبابهم وتبعثهم أمة فتية قوية كأشد ما تكون الأمم حيوية ونماء ، وكان عوادي الزمن لم تكن أصابها بالأسى وهدت من كيانها في الماضي ؛ ولقد يخطئ الإنسان حين يشاهد علامات هذا البعث الجديد ، فيظنه خلقاً جديداً لا يمت إلى الماضي بصلة ولا يتصل به بنسب ، ولكن هذه الجذور العميقة من وحدة الشعور التي تربط المصريين جميعاً بعضهم ببعض كما تربط ماضيهم

فإذا كانت الحياة في مصر قد انفردت بطابع خاص فرضته عوامل محددة ثابتة فإن الشخصية المصرية قد استمدت أصالتها من أصالة الحياة في مصر ، وطبعها تلك العوامل المحددة الثابتة بطابعها القذ الفريد .

وأبرز ما تتسم به الشخصية المصرية سمتان : أولاهما وحدة الشعور ، والأخرى الأصالة الدينية ، وما من سمة من هاتين السمتين إلا تتصل بعامل من تلك العوامل التي فرضت نفسها على البيئة والتاريخ في مصر . فوحدة الشعور لاشك وليدة تلك العزلة التي ضربت أمصارها على الوادى لأحقاب طوال ، كما هي وليدة هذا التشابه والاتساق الذى يسير عليه النهر في جريه وفيضانه ، وتلك الصورة المتكررة للأرض في زرعها وحصادها .

والأصاله الدينية وليدة الاستقراء والتأمل لطبيعة الوادى : فالشمس والقمر يجريان بقلدر ، بصوران في جريانهما الدائب قصة الأزل - الموت والحياة والخلود - والسماء الصافية بنجومها المنشورة تبعث على التفكير في وحدة الكون واستجلاء أسرارها ، والأرض حين تتلقى الحب فتنبته زرعاً أخضر ينمو حتى يحين حصاده ، فيحكي قصة الحياة في بعثها وفي فناءها ؛ فلا غرو أن كان المعبد والمقبرة صنوى الحياة وسمى الخلود في مصر ، وأن كان « كتاب الموتى » أروع ما خلف المصريون من روائع الفكر الأدبى .

فمن وحدة الشعور تنبع كل مقومات الحياة في النفس المصرية ، وفيها تتفاعل كل ماثورات المصريين وتقاليدهم . ومن عبق الأصالة الدينية تبرز قواعد السلوك والأخلاق عند المصريين ، وتمتزع مقومات شخصيتهم بكل معنى من معانيها .

فإذا ذهبتا عبر التاريخ منذ أن درجت الحياة على ظهر هذا الوادى إلى وقتنا هذا لا نجد أشد أثراً من هذين السمتين في تكوين الشخصية المصرية وإبراز ملامحها ،

وهذا العمل في ذاته ضرب من ضروب البطولة الباهرة ؛ فإن أقصى ما يواجهه الإنسان أن يتكيف هو بيئة جديدة لاتصلها ببيئته الأولى أصرة من شبه أو تقارب . وليست القسوة في هذا التكيف أنه تكيف اجتماعي ينزل فيه الإنسان على حكم مأثورات وتقاليد جديدة عليه ؛ فهذا أيسر أنواع التغير والتكيف ؛ ولكن القسوة فيه أن الإنسان يواجه ظروفاً بيئية مختلفة تماماً عن ظروف بيئته الأولى ، لا من حيث اختلاف « الطقس والمناخ » ، ولكن من حيث القدرة على توافر مطالب العيش ، وتذليل البيئة الجديدة وترويضها لتدبه بمطالب عيشه وحياته .

ولا ريب أن هذا العمل كان عملاً جماعياً ؛ فليس في قدرة أى فرد مهما أوتي من بطولة وإقدام أن يخوض بمفرده معركة ضد الطبيعة ، وأكثر من ذلك أن هذا العمل الجماعي كان يدفعه شعور مشترك وتنظيم دقيق لوحدة الجماعة وقيادة باهرة لتوجيه جهود الفرد لخير الجماعة .

وظل هذا الشعور المشترك الذى أصبح فيها بعد سمة من سمات العقل المصرى يقود القوم في بناء معالم حضارتهم العظيمة ؛ فالحضارة المصرية حضارة أبدعتها الجماعة ، وليست من عمل الفرد حتى لو نسبت إلى أولئك القراعة العظام ؛ فنحن لا نسمع عن مبدعى تلك الحضارة وبناتها ما نسمع عن مبدعى الحضارة اليونانية وبناتها ؛ إذ ليس في مصر سقراط ولا أفلاطون ولا أرسطوفان ، ولكن فيها أهرام عظيمة ما زالت إعجازاً في فن المعمار وجبروت الإنسان ، وفيها المعابد والمقابر والنقوش ، وفيها التخطيط ، وفيها ترويض النهر ، ومدنية المجتمع الزراعى الرفيعة فيها من عمل الجماعة أكثر مما فيها من عمل الفرد .

وقد نقول : إن وحدة الشعور هي طابع الفكر الجماعي ؛ أما الشعور الفرد فهو طابع الاستقلال الفكرى ؛ وبهذا كانت الحضارة المصرية حضارة المصريين ، حضارة الجماعة ؛ أما الحضارة اليونانية فهي حضارة سقراط

بمحاضرم هي التي حفزت بعثهم ، وأيقظتهم من سباتهم ؛ فإذا هم يبهرون العالم بالبعث الجديد .

وتقوم أحداث التاريخ شاهداً قوياً على وحدة الشعور هذه بين المصريين ؛ فإن أعمالهم وحوافزهم النفسية لا تسبقها المقدمات تبيين الرأى العام إلى قبول فكرة بعثها ؛ إذ أنهم يدركون بإحساسهم ووجدانهم ما يدركه « الغير » بعقله وتفكيره ؛ فلقد مرت بالعقلية المصرية كل التجارب التي مرت بالعقل البشرى منذ نشوئه ، ورسبت في قرارها وفي أعماقها كل طبائع البشرية منذ نشأتها ، فلم تعد تحتاج في فهمها أو إدراكها إلى كثير من العناء أو الجهد العقلي مما تحتاج إليه الشعوب الحديثة الناشئة التي لا تجد في دوافع النفس الخفية وإلهامها الغامر ما يغنيها عن دلالات المنطق وهدى العقل .

ولقد قلنا : إن وحدة الشعور التي تربط المصريين بعضهم إلى بعض كما تربط حاضرم بماضيم هي وليدة البيئة ؛ فالنهر بفيضه الزاخر الذى يكتسح القرى والسدود ، ويغمر الأرض والزروع — يدعو القوم إلى السير عليه وحماية أنفسهم وأرضهم من طغيانه ، تدفعهم روح الجماعة بكل ما فيها من حوافز الحرص على الحياة والشعور الواحد بما يتعرضون له من خطر ما لم يروضوا النهر على هواهم ولنفعهم .

ولا ريب أن هذا العمل المشترك من جانب المصريين جميعاً لترويض النهر كان أول ما رسب في نفوس القوم من وحدة الحافز ووحدة العمل ووحدة الغرض ، وقد سبق هذا العمل المشترك بوقت طويل اجتماع القوم على ترويض الطبيعة القاسية حين أخذ الجفاف يحتاج مواطنهم الأولى في الصحراء بعد نهاية العصر المطير ، فيهجرونها إلى حفافى الوادى ، يحفرهم الحرص الغريزى على الحياة ، وتدفعهم روح المغامرة والبطولة والإقدام إلى تحدى قسوة الطبيعة وترويض هذه البيئة الجديدة في مستنقعات النهر ؛ ويظفرون من جوتهم الأولى في الوادى بمواءمة البيئة لمطالب حياتهم .

وأفلاطون وأرسطو وأرسطوفان ، حضارة الفرد في نبوغه وتفوقه ، حضارة التحرر الفكرى في نمائه وازدهاره .

هذه السمة من وحدة الشعور لدى المصريين هي التي قومت شخصيتهم ؛ فالشخصية إذ تتكون — كما يقول علماء النفس — تتكون من وحي الفرد ؛ وحي ذاته وحي بيئته ؛ وكان التفكير الغالب على المصريين كما قلنا هو التفكير المشترك والشعور الواحد ؛ فلا غرو أن كانت وحدة الشعور أول مقومات شخصيتهم وسمتها الأولى .

وقد نمت وحدة الشعور هذه لدى المصريين بمرور الزمن ، وكلما تقدم عليها العهد أضحت أكثر أصالة وعمقا ، وقوى من جذورها في النفس المصرية تلك العزلة التي ضربت أطنابها على الوادى لأحقاب طولال ؛ فقد سلم المصريون من غارات الشعوب المجاورة ، فلم تتعرض بلادهم لما تعرضت له البلدان المجاورة في الهلال الخصيب من غارات البدو أو الرعاة الذين يدفعهم القحط وتحملهم الحاجة على اجتياح المراتع المزهرة الخصبة ؛ لذلك لم تعمّر حضارات الهلال الخصيب ما عمرت الحضارة المصرية القديمة ، ولم تعد لهذه الحضارات سمة البقاء والاستمرار التي أصبحت سمة الحضارة المصرية القديمة ، بل سمة الوجود المصرى في اتصال ماضيه بحاضره .

وحين قدر لجماعة من الرعاة في عهد الدولة الوسطى أن يمتاحوا «دلتا» النيل ويمدوا سلطانهم إلى أقرب صعيده لم يتأثر بهم المصريون قدر ما تأثروا بهم بالمصريين ، وحين ارتحلوا لم يخلقوا وراءهم أثرا يذكر ، وصان المصريون عباداتهم وتقاليدهم ومأثوراتهم من أن تتأثر بهؤلاء الأغراب ، ولم يأخذ المصريون عنهم إلا بعض «تكنيكات» الحروب وآلات القتال كالعربة والجلود ، ثم اندفعوا وراءهم مطاردين إلى فلسطين ؛ فكان هذا بداية عهد الإمبراطورية حيث أشد المصريون يتصلون بأقوام جدد وحضارات جديدة ، ولكنهم اتصلوا بها غزاة فاتحين ، لم الإمارة والحكم ، ولحضارتهم الغلب والتفوق .

وبالرغم من اتصال المصريين بالشعوب المجاورة اتصال سيادة وحكم في عهد الإمبراطورية فإن هذا الاتصال لم يترك آثارا بعيدة المدى في عادات المصريين وتقاليدهم وعباداتهم ، ولم تلق المحاولة التي قام بها أخناتون في نشر دين جديد يمت إلى أصول آسيوية نجاحا ، وانتهى أمرها بالفشل الذريع .

ولو لم يكن هذا الشعور المشترك الذى يطبع شخصية المصريين بطابعه القاهر الغلاب في مواجهة الأحداث والنوازع الطارئة — لكان من الممكن أن يلقى دين أخناتون الجديد نوعاً من الذبوع بين فريق من المصريين ؛ فالمصريون لا يقبلون على شيء ما لم يمتد الإيمان به من الفرد إلى الجماعة ؛ لهذا كان إقبال المصريين على اعتناق المسيحية ثم الإسلام إقبالا جماعيا عاما .

ولهذا كانت التقاليد والمأثورات أكثر أصالة في مصر منها في أى بلد آخر من بلدان العالم ، وليس القدم وليست العزلة وحدهما هما اللذين صانا على المصريين تقاليدهم ومأثوراتهم ، ولكنها وحدة الشعور التي تجمعهم وتربط بينهم كما تربط ماضيهم بحاضره .

ولعل صفة البقاء والاستمرار التي عرفها المؤرخون عن تطور التاريخ في مصر والتي نسبها المؤرخ «توينبي» إلى اقترانها بعملية التغيير والتجديد هي في الحقيقة أكثر اقترانا بوحدة الشعور منها بعملية التغيير ؛ فوحدة الشعور أدعى إلى اتصال الماضي بالحاضر ، ومن ثم فهي أدعى إلى البقاء والاستمرار ؛ فالتغيير والتجديد طابع الوجود كله منذ كان الوجود ، يستوى في هذا ما باد وما هو موجود وما هو آت ، وإذا كان دارون قد أخضع تطور الحياة لعملية تغيير مستمر لا يتأنى بدونها ارتفاع الأنواع فإن ذلك لم يحل إطلاقاً دون فناء أنواع يعينها لم تستطع أن تجارى سنة التغيير الذى واجهها خلال حقبة تغيرت فيها الحياة تماما بالنسبة لها. وربما لا تتفق سنن التطور البيولوجى للأنواع وسنن التطور الاجتماعى للأمم ،

ينظر إلى التاريخ من خلال أحداثه الثابتة الملموسة ، ويجب ألا يضرب في أغوار النفس البشرية قدر ما يقف عند الحقائق المجردة الثابتة لا يحيد عنها ولا يتزحزح ، بل إنه ادعى إلى إنكار ما لم يجمع عليه الرواة ، وتثبت المدونات والوثائق .

ومن ينكر تلك الصلات النفسية التي تربط مصر القديمة بمصر الحديثة كما يقول « الدكتور هيكل » - لا يعدو ظاهر الحقيقة ، « فإن الحقيقة العميقة التي تشعر بها أنت ويشبها العلم هي أن بينك وبين أجدادك اتصالاً وثيقاً لا سبيل إلى إنكاره ، وإن جهله الناس وإن جهلته أنت : فهذا الدم الذي كان يجري في عروقهم يجري في عروقك ، وهذه الانفعالات النفسانية التي كانت تدفعهم في حياتهم هي التي تدفعك في حياتك ، وأنت محكوم عليك طائماً أو كارها أن تخضع بحكم قانون الرواة لما أورثوك إياه .

ثم يبرهن الدكتور هيكل على ذلك فيقول : « فإذا ذكرت كلمك أن الوسط الطبيعي لم يتغير في وادي النيل منذ آلاف السنين ، وأن هذا الوسط الطبيعي هو الذي يصقل اللغات والعقائد والنفس . وأن الذين أغاروا على مصر ثم استوطنوها أجيالاً فقدوا كل صفات أجناسهم القديمة ، وخضعوا لحكم الوسط الطبيعي ، وأصبحوا كأنما آبائهم وأجدادهم في مصر منذ عهد الفراعنة - إذا ذكرت هذا - أيقنت إذن أن بين مصر الحديثة ومصر القديمة اتصالاً نفسياً وثيقاً ، وأنه من الواجب على المصريين أن يبحثوا عن مواضع هذا الاتصال . وإن خير ميادين البحث العلمي هي الأدب وكتبه والعقائد وطقوس العبادة » .

هذه الصلات النفسية التي تربط حاضر الشعوب بماضيها ليست إلا شعوراً جماعياً ، وما لم تكن وحدة الشعور النفسى قوية في شعب من الشعوب أو أمة من الأمم فما من رباط اجتماعي آخر يقوم مقامها ، وهذه

ولكن هناك من الجماعات الإنسانية ما واجهت ظروفًا اجتماعية قاسية لم تتح لها أسباب التقدم والارتقاء ، فبادت وعفا ذكرها ، فالتيغير الذي ألم بها كان سبباً من أسباب انهيارها وفنائها ، بل لعله السبب الأول .

فالتغير إذن ليس حدثاً في تطور الأمم والجماعات ، وليس سبباً من أسباب البقاء والاستمرار ، ولكن إذا قدر لجماعة من الجماعات أن توفق بين عملية الاستمرار وعملية التغير فإن ذلك لا يتأتى ما لم تدفعها قوى لا شعورية تتفاعل هي وعمليتها الاستمرار والتغير ، وهذه القوى اللاشعورية هي التي تبدو مظاهرها في تسميه وحدة الشعور . وهذه العملية اللاشعورية هي التي ينسب إليها الأستاذ « سبروت » كل مظاهر التقدم الإنساني ، ويصفها « سبروت » بأنها تسلك طريقها مستقلة عن تفكير الناس وشعورهم وإن تأثرت به .

ويفسر لنا ذلك قول الفيلسوف « رينان » : « مصري شيخوختها هي مصر في طفولتها حتى لكان حضارتها قد ولدت مكتملة النماء ، كما يفسر لنا قول الأستاذ « شفيق غربال » : « الفلاح المصري يبدو في عيشته كما كان يعيش أجداده في عصر الأهرام » و « أسس الرخاء والحكومة الصالحة واحدة في الماضي وفي الحاضر » وإن كان الأستاذ « غربال » يرجع تلك الظاهرة إلى سكن الشرق وحركة الغرب .

ولعل استقراء « جوستاف لوبون » للحضارة المصرية أصدق استقراء لحقيقة القوى الواقعة في المجتمع المصري ، فإنه إذ يرى مصر الفرعونية حية في مصر العربية باقية في مصرنا الحاضرة يصدق حسه بعمق العوامل النفسية التي لعبت دورها على مسرح التاريخ المصري . وقد يغلب حس الفيلسوف الاجتماعي حس المؤرخ ذي النظرة التجريدية لظواهر التاريخ : فالفيلسوف الاجتماعي لا ينكر تلك الصلات النفسية التي تربط الشعوب بماضيها كما تربطها بتقاليدها ومأثوراتها القديمة ، أما المؤرخ فإنه

كتابة على البردى عثر عليه حتى الآن ، ولو كان في ظاهره خاصاً بالتاريخ أو الطب أو الاجتماع — وضع في الأصل لقصدي ديني أوله مساس بالدين .

وما من مظهر من مظاهر الحضارة المصرية إلا وهو متأثر بالدين ، فأرق ما وصل إلينا المصريين من فنون العمارة كان لغرض ديني : فالبناء والنقش والتصوير والنحت كانت تدور جميعاً حول عقيدة البعث والخلود ، وعملية التحنيط — وهي عملية معقدة تمربعدة أودار من مراس الجسد تستمر كما يقال أربعين يوماً حتى يستوى الجسد في لقاظه — كانت حرزاً من عوادي الليل لضمان البعث والنشور . وزيادة في التحرز كانت تنحت التماثيل للموتى ليحل فيها القرين (الكا) إذا ما ضل طريقه إلى الجسد أو حل بالجسد عارض ما أو تلف مقصود . وهذه الأناشيد الدينية التي تمثل الذروة من آدابهم ، والتي حفلت بها مقابرهم ، ما كان منقوشاً منها على جدران أهرام الأسرة الخامسة والسادسة وعرفت « بمتون الأهرام » أو على جدران أرامسهم أو مخطوطة على صفحات البردى داخل توابيتهم ، والتي تكون في مجموعها فصول « كتاب الموتى » — قد وضعت جميعاً لأغراض دينية ؛ فهي عون الميت في آخرته حين يقف للحساب أمام « أوزير » في عبوره لرحلة الخلود .

فالشعور الديني إذن كان أعظم مقوم لشخصية المصريين ، وهو خير تفسير لإقبال المصريين على اعتناق الديانات الساوية : المسيحية ، ثم الإسلام ، ففكرة الوحدةانية التي تقوم عليها ديانات السماء كانت كما يقول الأستاذ « روبير » لب الديانة الفرعونية . ولم تكن فكرة البعث والنشور في الديانات الساوية غريبة على العقيدة الفرعونية ؛ لذلك كان التحول من الدين القديم إلى الدين الجديد سهلاً ميسوراً ، بل إن اعتناق المصريين للمسيحية لم يخل من مزج المسيحية — كما يقول هارناسك — ببقايا معتقداتهم القديمة ؛ ولعل القدرة على هذا المزج هي التي أتاحت للمسيحية انتشاراً واسعاً بين المصريين ؛ فإن هذه

الظاهرة البارزة من وحدة الشعور لدى المصريين هي التي قومت شخصيتهم التاريخية ، وربطت حاضرم بماضيتهم وصانت تراثهم ومقدساتهم ، وأبقت على تقاليدهم حتى لكأنما الفلاح المصرى يعيش كما كان يعيش أجداده في عصر الأهرام كما يقول الأستاذ « غربال » بالرغم من أن الريف المصرى — كما يقول — هو الذى كان يتلقى موجات التازحين الغرباء ، ولكنه كان كذلك المفترس الذى لا يشبع لهؤلاء النازحين .

وإذا كان لوحدة الشعور من قوة في تكوين الشخصية المصرية فإن للأصالة الدينية في الشعب المصرى من القوة والأثر في تكوين الشخصية المصرية ما لوحدة الشعور من أثر ؛ ذلك أن المصريين — كما يقول « هيردوت » — « أكثر شعوب العالم تديناً ؛ وللدين من القوة والعمق في نفوس المصريين ما تقوم آثارهم شاهداً عليه : فصر الفرعونية لا تراها في غير المقبرة والمعبد والأسطورة الدينية ، ومصر الإسلامية لا تراها إلا من خلال المسجد والضريح ، ومصر الحديثة تخرج بين الدين والاشتراكية مزجاً قوياً لا تتركه الاشتراكية الماركسية .

وأول ما تطالع من ملامح الشخصية المصرية وضوح طابعها الديني ؛ فالمصريون — كما يقول هيردوت — يخافون الخالق أكثر من أى شعب آخر ؛ لذلك كانت أعمالهم الدنيوية تنطوى على خشية الإله والأمل في ثوابه ، واتصلت قواعد الأخلاق والسلوك لديهم بتعاليم الدين ووصاياهم اتصالاً وثيقاً ؛ فالخير والشر والفضيلة والرييلة وصلة الفرد بالمجتمع وصلته بالأسرة تخضع جميعاً لتاموس الدين ، وكل ما وصل إلينا — كما يقبل الدكتور سليم حسن — من النقوش والكتابات المصرية القديمة يكاد يكون في معظمه دينياً أوله علاقة بالشعائر الدينية ؛ ولا غرابة في ذلك — كما يقول — إذ أن ما بقى لنا من تراث القوم قد عثر عليه في المقابر أو المعابد لغرض ديني ؛ ولذلك لا نكون مغالين إذا قرنا هنا أن كل نقش أو

الدين الجديد لا تختلف عما في ديانتهم من أقانيم ونواميس - هي الطبيعة المصرية بعينها التي أقبلت على اعتناق الإسلام ؛ إذ رأت فيه ديناً يتحدث عن العالم الآخر ، ويرسمه في صورة براققة جذابة من جنات وأعشاب وحوار وولدان وخر لذة للشاربين ، وهي الصورة التي تخيلوها للعالم الآخر حين حشدوا قبور موتاهم بمختلف ألوان النعيم ، حتى يجد الميت في العالم الآخر من النعيم ما يغنيه عن هذا العالم القاني .

ولم يتخل المصريون عما درجوا عليه منذ أقدم العصور ، فما زالت الطقوس الجنائزية في مصر قريبة الشبه من الطقوس الجنائزية عند الفراعنة : فتشيع الجنائز والنواح ولطم الحدود وتجليل الوجه والأطراف بزرقة النيلة والمبيت في المقابر واستمرار الحداد لأربعين يوماً وزيارة الموتى في مواسم معدودة كلها عادات مصرية قديمة ، بل إن تلقين الموتى عند المصريين يذكرنا بكتاب الموتى ووصاياه ، وتلك الحفنة من التراب يضعها اللحاد في عين الميت هي ما كان يضعه الخنطون من قطع الحجر البركاني في عين الموتى .

اعتنق المصريون المسيحية ثم الإسلام ، واحتفظوا بغير قليل من تقاليدهم القديمة ، وبقيت مصر الفرعونية - كما يقول جوستاف لوبون - حية في مصر المسيحية ومصر الإسلامية .

اعتنق المصريون المسيحية ثم الإسلام ، فلم تتعرض هاتان الديانتان لمقومات وجودهم ، ولا لتلك الرواسب الكامنة في أعماقهم منذ القدم ، ولم يكن إنكارهم لليهودية وتبرمهم بها إلا لأن اليهودية نمت في رحاب أعدائهم المكسوس ، ولأن اليهود كانوا يمثلون في نظر المصريين شعباً دخيلاً .

لهذا طبع الثدين حياة المصريين بطابع نافذ غلاب غلب على تقاليدهم وعاداتهم ومأثوراتهم ، وطبع شخصيتهم بطابع فذ فريد ؛ فبقيت الشخصية المصرية خالدة على الزمن لا يمسه التطور من فطرتها وعواطفها قدر ما يمسه

الديانة الجديدة لم تسلم من الخضوع للناموس الذي تخضع له جميع الملل والعقائد النازحة إلى مصر لتكتسب اللون الذي يرضاه المصريون .

ويمكننا أن نقول : إن المسيحية لم تحدث انقلاباً كبيراً في الطقوس الدينية للمصريين ؛ فعامل الثورة الذي يصاحب الانقلابات الفكرية لم يصحب ظهور المسيحية وانتشارها ؛ إذ لم ير الناس في المسيحية شيئاً غير مألوف لديهم سوى اختلاف الأسماء لمسميات واحدة : فحلت العنقاء محل إيزيس ، وحل الثالوث المقدس في المسيحية وهو « الأب والابن والروح القدس » محل الثالوث المعروف في الإسكندرية باسم سيرايس وإيزيس وهربوكراتيس ، وعند بقية المصريين الذين لم يتأثروا بالعقيدة البطلمية باسم « أوزيريس وإيزيس وحورس » .

وقساوسة المسيحية لا يختلفون في لباسهم عن كهان إيزيس ؛ فقد كانوا يرتدون الحبة البيضاء التي يرتديها كهان إيزيس ، وقدم المسيحيون الأشجار وهي عادة مصرية قديمة فقالوا : إن البخور هو شجرة يسوع المقدسة ؛ وظل قساوسة المسيحية يجزون الشعر من وسط الرأس كما كان يفعل كهنة قدماء المصريين ، بل إن الصليب قد اختلط في أذهان الشعب بالعنخ المصري والعنخ هو رمز الحياة عند قدماء المصريين كانوا يرسمونه في قبر الميت .

ولم يجد المصريون تغييراً كبيراً في الصورة التي تصوروها للعالم الآخر ؛ فإن بوابة العالم السفلي كما يتصورها المسيحيون هي تلك البوابة النارية للعالم السفلي عند قدماء المصريين ، وبقيت العادات المصرية في المسيحية كما هي ؛ فاستمر المسيحيون يخنطون موتاهم ، وكانوا يوقدون الشموع بمقابرهم المظلمة ، فصاروا يوقدون في جميع الكنائس مظلمة أو منيرة ، وكان لهم عيد الشموع ، فأصبح عيد الشعانين .

وهذه الطبيعة المصرية المتصوفة المؤمنة بالبعث والعالم الآخر والتي اعتنقت المسيحية ؛ إذ كانت قواعد هذا

عامل القرابة بين العنصرين لا نستطيع أن نهمل عامل البيئة وتأثيرها ؛ فلا جدال في أن البيئة المصرية قد تمثلت أمواج الهجرات العربية النازحة إليها ، وأن الريف المصرى - كما يقول شفيق غربال - « كان المفترس النهم الذى لا يشبع لكل غريب » ؛ فإن غلبة البيئة تقضى في النهاية على أصالة الجنس وقوة الوراثة فيما يتصل بفرائز الشعوب وعواطفها ؛ فالوراثة تحفظ للإنسان تكوينه البيولوجى ما لم يختلط بدماء غريبة ، ولكن البيئة هي التي توجه غرائزه وانفعالاته وعواطفه لتستوى من خلالها شخصيته النامية المستقلة .

وقد خضعت البيئة المصرية لعوامل محددة هي التي جمعت المصريين في نطاق متسق من وحدة الشعور ، وطبعتهم بتلك الأصالة الدينية التي غلبت على مآثوراتهم طوال أزمنة تاريخهم ، وقومت شخصيتهم في هذين الإطارين الغالبين من وحدة الشعور والأصالة الدينية .

من عقلها ؛ فالعقل يخضع لعملية دائبة من النمو ، ولكن العواطف القديمة المتأصلة في النفس البشرية تبقى حفيظة على أصولها ما لم يجتحمها تغير الوسط واختلاف البيئة ، وقد سلمت البيئة المصرية من عوامل التغير المفاجئ السريع ، وظل الوسط متجسداً في صورته الدائمة المتكررة يُمحي بتجدده كل كوامن العواطف المصرية المحافظة ، ويبقى بتكراره على كل مقومات الشخصية المصرية فتية قوية كأن لم تخترمها أجيال وأحقاب .

ولعل هذا هو السر فيما لاحظته جوستاف لوبون حين قال : إن مصر الفرعونية تعيش في مصر الإسلامية العربية . فقد حافظت مصر الإسلامية على تراثها الفرعوني ، فبقيت العادات والتقاليد والمآثورات لم تتغير وإن تغيرت في مظهرها ؛ فإن هذا التغير لم يتناول جوهرها وأصولها كما تقدم . وليس غريباً أن تكون مصر الإسلامية خلاصة المزج بين العنصرين الفرعوني والعربي ؛ فإننا إذا أهملنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhr.com



فارسيلدوليسر

بحاشت الحبشة

بقتام الدكتور مراد كامل

الدولة الرومانية الشرقية ؛ ولذا كان البحر الأحمر بينهما بحيرة حبشية رومانية .

ولقد كان ظهور الإسلام ضربة قوية لكل من الدولة الرومانية الشرقية والحبشة ؛ فقد خرجت من يد الأولى الشام وفلسطين ومصر ، فحرمت أن تطل على البحر الأحمر ؛ وبذلك حرمت الحبشة هذا الحليف القوي الذي كان يمدّها وقت الحاجة بالمعونة الحربية والثقافية والدينية ، وكذلك حرمّت الحبشة عميلاً غنياً هو الدولة الفارسية ، ولم تستطع الدولة الإسلامية الناشئة المحدودة المطالب أن تعوضها عنه .

فلا عجبة إذن إذا بدأ الضعف يدب في الحبشة عقب ظهور الإسلام بقليل ، وأخذت سلطة الملوك في الانكماش وخاصة عن الأجزاء البعيدة كالشريط الساحلي الذي كان يطل على البحر الأحمر ، وأخذت ثرته منها طوائف من العرب المسلمين المهاجرين إليها ، الفارين من سلطة الخلفاء الأمويين والعباسيين الذين جدوا في مطاردة أعدائهم وإرغامهم على الهجرة إلى حيث يكونون بعيدين عن أيديهم .

وعلى يد هؤلاء القادمين الجدد ومن اختلط بهم من الأبحاش استعاد البحر الأحمر نشاطه القديم ، وازدهرت التجارة فيه مرة أخرى .

ولقد ظلت الحبشة مدة طويلة وهي لا تحاول ، أو لا تستطيع أن تخرج من هذه العزلة قانعة بأن تسد مطالب الشعب المحدودة بما تنتجه البلاد من منتجات محدودة .

كانت الحبشة منذ أقدم الأزمنة سوقاً تجارية هامة ؛ فقد كانت مورداً لا ينضب لعدد كبير من الرقيق الذي كان مطلباً من أهم مطالب الدول القوية القديمة ، كما كانت غنية بالأخشاب والتوابل وسن الفيل والجلود ؛ ولذا ظلت الحبشة مقصداً لكثير من تجار الأمم القديمة ؛ فازدهرت موانئها التي كانت على البحر الأحمر ، وحمل التجار العرب منتوجاتها إلى طالبيها .

ولقد كانت مكة ويثرب مركزين هامين من مراكز التجارة وهما في الطريق الذي يؤدي إلى الدولة الرومانية الشرقية ، كما كانت اليمن وحضرموت تؤديان إلى الدولة الفارسية ؛ وفي سبيل تأمين هذه التجارة والطرق التي تسلكها غزت الحبشة بلاد اليمن قبل الإسلام ، وبسطت عليها سلطتها . وإذا كان أضطهاد ذى نواس لنصارى نجران وطلب هؤلاء المسيحيين النجدة من إمبراطور الدولة الرومانية الشرقية ، ثم من ملك الحبشة — هو السبب الظاهر لغزو الحبشة لهذه البلاد ، فقد يكون السببان — الدين وهو نجدة المسيحيين ، والاقتصادي وهو الرغبة في حماية الطرق التجارية — قد سارا جنباً إلى جنب في قيام الحملة ونجاحها .

ولقد أدى وقوع الحبشة على البحر الأحمر ، ووجود الدولة الرومانية الشرقية في فلسطين ومصر ، وكذلك اعتناق كل من الدولتين للديانة المسيحية وللمذهب الشرقي — إلى ارتباطهما معاً برباط من المودة الوثيقة ؛ حتى إن غزو الحبشة لخنوفى شبه الجزيرة لم تتم إلا بالمساعدة البحرية من

ولكن ، إذا كان قد كتب الفشل على هذه المحاولة فقد حاولها مرة أخرى ابنه « يجباشيون » الذي حكم من سنة (١٢٨٥ - ١٢٩٤ م) عند ما كتب إلى السلطان قلاوون يحدد الطلب في تعيين مطران مصري ، بل إنه يخطو خطوة إيجابية أكثر من أبيه ، ويتقدم لإيجاد علاقات مستمرة مع مصر غير الصلات التقليدية .

وسار على السياسة نفسها جميع الأباطرة الذين توالوا على العرش الحبشي بعد ذلك ؛ إذ أدركوا جميعاً أن حياة الحبشة تتوقف على إيجاد صلات مستمرة إيجابية مع الخارج . ففي سنة ٨٧٨٥ م ، ١٣٨٣ م عند ما غزا الإمبراطور داود الذي ملك من سنة (١٣٨٢ - ١٤١١ م) (٦٨٤ - ٨١٤ هـ) أسوان ، وأرسل إليه السلطان برقوق على يد البطريرك يطلب إليه الانسحاب - لم يتردد في إجابة الطلب رغبة في تجنب كل ما يؤدي إلى الإساءة إلى هذه العلاقات التي عمل هو وآباؤه من قبله على إيجادها وتقويتها في كل فرصة مناسبة .

وفي سنة ٨٤٦ هـ ، ١٤٤٢ م أرسل الإمبراطور « زره يعقوب » الذي حكم من سنة (١٤٣٠ - ١٤٦٥ م) إلى السلطان برقوق - الأب أندراوس الأنطوني ومعه عشرون جملاً محملة بالهدايا ، ومعها خطاب يطلب فيه تجديد ما كان بين مصر والحبشة من صلات حسنة .

ولم تكن هذه المحاولة هي الوحيدة لهذا الإمبراطور للاتصال بالخارج ، بل أرسل بعثة دينية برئاسة الشماس بطرس إلى مجمع فلورنسا الديني سنة ٨٣٥ هـ ، ١٤٣١ م ، وهناك شرح الوفد للمجتمعين أن عقيدتهم الأرثوذكسية والعقيدة الكاثوليكية متفقتان ، وقد خلدت هذه الوفاة في صورة ما زالت محفوظة في الفاتيكان ، وهي الدليل الوحيد الباقي على أن هذه البعثة قد أرسلت فعلاً .

وبينما كانت هذه المحاولات تبذل في الحبشة للاتصال بالخارج كانت هناك محاولات أخرى تبذل من الخارج للاتصال بالحبشة : فلم يكد الأمير هنري الملاح يعين حاكماً على مدينة سبته على الساحل الشمالى لإفريقية

وبالرغم من هذه الحال السيئة ظلت هناك علاقة واحدة مستمرة لا يعثرها الانقطاع ، وهي علاقتها بمصر بالرغم مما كان يصيبها في بعض الأحيان من ضعف .

فقد كانت الحبشة تتبع مصر دينياً منذ أن دخلتها المسيحية في القرن الرابع الميلادي ؛ فبطريرك الأقباط هو الذي يرسل إلى الحبشة مطراناً الذي هو رأس كنيسها ورئيس هيئاتها الدينية كلها ، وهو الذي يتوج الإمبراطور وهو الذي يعين القسس المنتشرين في جميع أنحاء البلاد والقرى . وهؤلاء هم الذين يعمدون أولادهم ، ويعقدون زواجهم ، ويصلون على موتاهم ، ويقفونهم في الحلال والحرام من حياتهم المدنية .

ولكن الاضطراب كثيراً ما كان يعتور هذه العلاقات ، فقد يحدث أن يخلو منصب المطران لمدة كبيرة لصعوبة المواصلات بين البلدين أو لغير هذا من الأسباب . ولقد حاول الإمبراطور « يوكو نو أملاك » أول ملوك الأسرة السلطانية من سنة (١٢٧٠ - ١٢٨٥ م) إصلاح هذه الحال ، فبعث إلى مصر في طلب مطران مصري يشرف على الحال الدينية ، ويعيد الإطمئنان إلى حياة الأهالي ، كما حاول أن يعيد إلى الأباطرة بعض سلطتهم التي كان قد تقاسمها الأمراء والملوك المحليون ، وأن يعيد سلطة الإمبراطور إلى الأجزاء الساحلية التي تطل بها الحبشة على العالم الخارجي ، فأقام على الولايات الإسلامية التي تكونت في شرق الحبشة من المسلمين المهاجرين ومن الأجباش الذين اعتنقوا الإسلام حكاماً مسلمين خاضعين له يكونون حلقة اتصال بينه وبين الأهالي .

ولم يقف عند هذا الحد ، بل سرعان ما تبين أن مستقبل الحبشة يتوقف على العودة إلى السياسة القديمة ، وهي سياسة الاتصال بالخارج ، فبدأ بالاتصال الروحي التقليدي الذي كان يربط الحبشة بمصر ؛ إذ أرسل إلى السلطان بيبرس البندقداري الذي ملك من سنة (١٢٦٠ - ١٢٧٧ م) (٦٥٩ - ٦٧٦ هـ) يطلب منه أن يأذن للبطريرك المصري في تعيين مطران للحبشة .

١٥١٧م - بدء المرحلة النهائية في سبيل السيادة البحرية التركية ؛ فقد جعلهم ذلك يستولون على البقية الباقية من الأسواق التي كانت مفتوحة أمام البنادقة ؛ فصاروا القوة الوحيدة في البحر الأبيض المتوسط ، كما أطلوا على البحر الأحمر الذي أصبح بين فكي الكماشة التركية ؛ فكان من الطبيعي أن تكون منطقة البحر الأحمر - حيث الحبشة - موضع الصراع بين هاتين القوتين الناشئتين ، تبني كل منهما السيطرة على الأخرى والافتراء بالمراكز التجارية فيها ؛ ومن ثم احتكار التجارة الهندية ذات المورد الفياض .

فاستيلاء الأتراك على ساحل البحر الأحمر يجعلهم المهيمنين الوحيديين على جميع المراكز التجارية في أغلب أجزاء طريق التجارة ، كما يسهل عليهم قطع طريق التجارة على البرتغاليين وطردهم ؛ ومن ثم احتكار التجارة الهندية .

ففي أقل من سنة بعد فتح مصر اجتاحت سنان باشا جزيرة العرب ، واحتل جميع ساحل البحر الأحمر الشرقي ، ثم أعقب ذلك الاستيلاء على سواكن على الساحل الغربي ، وأقام بها حامية وجمركا . كما استولى الترك على زيلع أيضاً ، وأقاموا بها كذلك جمركا وأسطولاً مكوناً من قطع صغيرة سريعة لمهاجمة سفن التجار .

ومن هذا الجزء تطلّعوا إلى الحبشة ، وودوا السيطرة عليها كذلك ، فخيّل إليهم أنهم إذا استطاعوا أن يقيموا دولة في الحبشة تسيطر على الساحل الغربي للبحر الأحمر فقد كملت سيادتهم على طريق التجارة الهندية كله ، وأمكنهم أن يقبضوا بيدهم على السيادة التجارية في العالم أجمع ، فاتصلوا بمسلمي الولايات الشرقية في الحبشة ، ووحدت العقيدة الدينية بينهما ، فوجدت فيهم الإمام أحمد بن إبراهيم أمير هرر ، ورأت فيه القوة المحركة التي تستطيع أن تدفع بها في هذا السبيل ، فدفعت إليه بالمال والرجال والذخيرة وبخاصة المدافع والبنادق ، كما اتخذت من تدينه وتقواه وسيلة لإظهاره أمام مسلمي

حتى سمع من أفواه التجار الذين يقدون إلى مدينته أن هناك مملكة مسيحية سوداء يحكمها ملك مسيحي أسود تكمن وراء الصحراء الكبرى ، فخطرت له فكرة الاتصال بهذه المملكة المسيحية السوداء ؛ ليؤسس معها علاقات دينية وتجارية تؤدي إلى القضاء على المسلمين في مصر الذين يضربون الضرائب الفادحة ، ويقفون عقبة في سبيل استمرار سير التجارة الهندية ؛ وعلى هذا الأساس بدأت محاولات البرتغال لاكتشاف ساحل إفريقيا الغربية ، وهي المحاولات التي استمرت حتى أدت إلى اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح ، وإلى تأسيس الإمبراطورية البرتغالية في الهند .

ولقد كانت محاولات البرتغال لاكتشاف الطريق إلى الهند في القرن الخامس عشر الميلادي ثم تأسيس هذه الإمبراطورية البرتغالية فيها وراء البحار بدء مرحلة جديدة بالنسبة لتاريخ الحبشة وعلاقتها بالدول الأجنبية .

ففي هذا الوقت بالذات كان الأتراك العثمانيون قد استقروا في آسيا الصغرى ، وأخذوا يدفعون بجيوشهم نحو الغرب للاستيلاء على ما يسمى الآن بالشرق الأدنى ، وقد نجحوا في ذلك نجاحاً منقطع النظير ، ولم يلبث أسطولهم أن أخذ في التكون وفي مزاحمة الأسطول البندقي ؛ ليطرده من هذه الأجزاء ، ويستولي على مراكزه التجارية ؛ فلم يكدهم النصف الأول من القرن الخامس عشر حتى كانت سيادة الأسطول التركي على الركن الشمالي الشرقي للبحر الأبيض المتوسط كاملة . ولم يكدهم ينهي هذا القرن حتى فتحو العراق ، وأطلوا على الخليج الفارسي ، وشهدوا صراع البرتغال في المياه الهندية ، ولم تكدهم النصف الأول من القرن السادس عشر حتى كانت سلطتهم على هذه الأنحاء تامة . وأسطولهم يبحر هذه الأجزاء البعيدة ؛ ليشهد هزيمة الأسطول المصري أمام الأسطول البرتغالي في موقعة ديو سنة ٩١٥ هـ و ١٥٠٩ م . وقد كان استيلاء السلطان سليم الذي حكم من سنة ١٥١٢ - ١٥٢٠ م) على مصر في سنة ٩٢٣ هـ

فلم يكن بدّ من مقابلة هذا الهجوم بمثله، فولوا وجوههم شطر الكنيسة المصرية؛ لتدّهم بالكتب التي يستطيعون ترجمتها إلى اللغة الأمهرية لمقابلة هذا السيل الذي لا ينقطع من الكتب الكاثوليكية المترجمة، ولم تتردد الكنيسة المصرية في أداء ما يحتمه عليها واجبها في مثل هذه الظروف فأمدتهم بما يطلبون.

ولقد أدى موقف الكاثوليك العدائي الصريح للأحباش بعامه ولرجال الدين الوطنيين بخاصة إلى تدمير الأحباش من هؤلاء الأجانب ولا سيما المبشرون تدمراً ظهر في كل نواحي حياتهم، فنفذوا إليهم وإلى البابا نظرة ملؤها الحقد الذي لا يخلو من الخوف، وأصبح نعت الحبشي بأنه كاثوليكي سبّةً يلقونها على من يكرهون من الأحباش أو الأجانب على السواء. ولقد تمكن هذا الشعور منهم، وتوارثوه جيلاً فجيلاً، حتى إذا ظهر الأجانب في الحبشة بكثرة أيام الإمبراطور منليك الثاني في أواخر القرن الماضي قابلوهم بكل حذر وخوف، ولم تنجح محاولات الكثيرين لنزع هذا الشعور منهم.

ولقد وجد البرتغاليون الكاثوليك في الإمبراطور «سوسنيوس» (ملك سجد الثالث) من سنة (١٠١٦)، (١٠٤٢ هـ)، (١٦٠٧ - ١٦٣٢ م) أكبر عون لهم على تنفيذ ما خيل إليهم أنه السياسة البرتغالية الكاثوليكية في الحبشة، حين تصور الإمبراطور أن الكاثوليكية هي العامل الوحيد الذي يستطيع أن يخرج بلاده من عزلتها، ويوصلها بالعالم الخارجى المتمدين اتصالاً ذا منفعة لها، وقد يكون اتصالاً دينياً في أول أمره، ولكنه لن يقف مستقبلاً عند حدّ الدين، فربما يكون اتصالاً ثقافياً بعد ذلك تستطيع الحبشة أن تتجنّى منه ما لم تتجنّه في تاريخها الماضى الطويل من سبق في مضمار الحضارة، وقد يكون اتصالاً اقتصادياً تستطيع الحبشة أن تصرف به حاصلاتها التي تراكت في حيزها المحدود، وعملت طبيعة البلاد القاسية على أن تحتجزه متراً كما داخلها بعضه فوق بعض دون ما فائدة للأهالى سوى إضعاف المستوى الاقتصادى للبلاد،

تلك الجبهات قائداً دينياً يجمع كلمة المسلمين.

ولم يكن البرتغال أقل من الأتراك إدراكاً لهذه الحقائق فبعد أن استقروا في الهند أخذوا في نشر نفوذهم وتوطيد إمبراطوريتهم، فجدوا في البحث عن هذا المنافس؛ ليحطموه ويتسودوا البحار، ويحتكروا التجارة الهندية؛ فكانت الحبشة المسرح الذي التقت فيه هاتان القوتان المتنافستان للسيادة على الطرق التجارية والبحرية.

واتجهت سياسة الأتراك إلى معاونة الخارجين على الإمبراطورية ولا سيما الإمام أحمد بن إبراهيم الملقب «جرايا الأشول»، فتمكن من اكتساح الحبشة كلها، واتجهت سياسة البرتغال إلى إمداد الإمبراطور بالجنود والعتاد ليستطيع القضاء على الثورة.

وعمر الأعوام وتستطيع قوات الحلف البرتغالى - الحبشى القضاء على الثورة، وتعود تركيا إلى الاكتفاء بالإشراف على البحر الأحمر من سلسلة الموانئ التي تحتلها في سواكن ومصوع وزيلع وبربرة.

ولكن عند ما عاد الإمبراطور «جلاوديوس» إلى قصره عام ٩٦٣ هـ و ١٥٥٥ م بعد انتصاره على القائد «نور» وجد في انتصاره بعثة من ملك البرتغال قد وصلت في أثناء غيابه برياسة «رودريجز» تحمل هدايا من الملك، وكان ضمن أفراد البعثة مبشران من الآباء اليسوعيين يحملان خطاباً من حاكم الهند، وينحصر طلبهما في أن ينضم «جلاوديوس» إلى الكنيسة الرومية بعد أن يقطع علاقته بالكنيسة المصرية التي لا تستطيع حمايته.

ولكن تحول شعب بأسره من مذهب إلى آخر في لحظة واحدة أمر لا يسلم به عقل، فأراد الكاثوليك أن يكونوا منطقيين مع أنفسهم، فبدعوا بنشر عدة كتب باللغة الأمهرية شرحوا فيها مذهبهم وقارنوه بالمذهب الأرثوذكسى، فشرع الأحباش وعلى رأسهم كهنتهم أنهم أمام هجوم منظم يرى إلى النيل من كنيستهم وتحقيرها،

شامل لخاى الأنا « سيمان » وقال : إنها كانت أكبر دافع له لأن يفصل عن الكنيسة المصرية .

ومن الطبيعى أن يثير ذلك حتى رجال الكنيسة الوطنية فتلفتوا يبحثون عن أعداء الإمبراطور يدفعون بهم إلى الثورة . ومن الطبيعى كذلك أن يتخذ هؤلاء الأعداء من رجال الدين الوطنيين وعلى رأسهم الأنا « سيمان » تكأة ليرزوا بها ثوراتهم أمام الأهالى المتمسكين بعقيدتهم الكارهين لكل تحول عنها ، فقد رأوا فى البابا ملكاً أجنبياً وإمبراطورهم تابعاً له ، ورأوا أنفسهم قد أصبحوا غير مرتبطين بيمين الولاء التى سبق أن أقسموها له ، وكرهوه كما كرهوا اليسوعيين الذين حطموا حياتهم الاجتماعية وعاداتهم الموروثة ، واتخذ شعورهم هذا شكل ثورات اشتعلت فى كل أنحاء الإمبراطورية .

فقد قام أخوه « يمانا كرسطوس » وزوج ابنته « يوليوس » وحاولا أكثر من مرة قتله ، كما ثار « جبريل بن ملك سجد » .

ولما قام « عمدا صيون » وسمى نفسه « يعقوب بن ملك سجد » ، وطالب بالعرش نصره الناس والتفوا حوله ، ولما انتصر عليه الجيش الإمبراطورى وحاول حمله إلى الملك هجم عليهم جنود « جديون » ملك « الفلاشا » وخلصوه من أيديهم ليجعلوا منه قائداً لجيش جديد ، فهجم على القرى ، واستطاع أن يهزم الجيش الإمبراطورى أكثر من مرة حتى وجد الإمبراطور نفسه مضطراً لأن يسير إليه بنفسه ، ولم يتردد حتى قضى عليه آخر الأمر .

ولكن استطاعة هذا التأثير جمع هذا الجيش الضخم أكثر من مرة والثفاف الأهالى حوله أكثر من مرة يدلنا على مقدار استعداد الشعب لمناصرة كل غاضب على الإمبراطور .

وفى وسط هذا الاضطراب الشامل والثورات القوية المتعاقبة فقد الملك أهم مستشاريه وأعظمهم قوة وأفندهم بصيرة وأحكمهم رأياً هو « بايز » البطريك الكاثوليكي . ولعل أعنف الثورات التى قامت ضد الدولة هى التى

وقد يكون اتصالاً اجتماعياً يؤدى إلى هجرة الأجانب إلى الحيشة واختلاطهم بأهاليها الذين طالت عزلتهم ، ومن يدري ما يؤدى إليه هذا الاختلاط فيما بعد من نتائج لا يستطيع الفكر أن يقف عند حدودها المرسومة فى هذا الوقت من التاريخ ؟ .

ولذا يعد الإمبراطور « سوسينيوس » من الملوك القلائل الذين اعتلوا عرش الحيشة وظهروا ظهوراً واضحاً . وإذا كان قد أخطأ السبيل فلن يعيبه ذلك فى شيء فقد خلص هؤلاء البرتغاليون بلاده من مأزق لم يكن يتردد أحد فى أن يحكم أنه كان قاضياً عليها لولا تدخلهم . وقد أدرك الإمبراطور « سوسينيوس » أن علاقة الحيشة بالدول الأجنبية مسألة حياة أو موت بالنسبة للحيشة فما عليه إلا أن يختار إحدى هذه الدول ليلقى بنفسه بين أحضانها .

فها هى ذى تركيا تقف له على الساحل لتسد عليه المسالك إلى العالم الخارجى ، وقد حاولت قبل ذلك أن تستولى على هذه الإمبراطورية . وها هى ذى مصر ذات العلاقات التقليدية الروحية لا تستطيع له ولا لنفسها نفعاً ولا ضراً .

وها هم أولاء البرتغاليون قد أفلحوا فى تحطيم الخطر التركى ، ويستطيعون مستقبلاً أن يكونوا ذوى منفعة له سواء كانت حربية أو دينية أو اقتصادية ، ففكر واستقر أن يلقى بببلده فى أيدي هؤلاء .

فاعتنق المذهب الكاثوليكي سرا ولم يلبث أن جاهر « بايز » بهذا الاعتراف سنة ١٥٣١ و ١٦٢١ م ، وأعلن تصميمه على قسم الرابطة بينه وبين الكنيسة المصرية ، ولما انتصر سنة ١٦٢٢ م على ثورة « ملكاً كرسطوس » فى « بينامدر » عد ذلك فالاً من الله بالجهر بمذهبه ، فذهب إلى أكسوم مع ابنه « فاسيلاداس ومرقص » ومع أخيه الثانى ورجال دولته ، وأعلن هناك انفصاله عن المذهب السكندرى ، وأصدر مرسوماً بذلك إلى رعيته ختمه ببيان

قادها أخوه « ملكا كرسنوس » .

فقد جمع جيشاً كبيراً وتحصن في « لاسنا » . ولما جمع الملك جيشه وعوّل على السير إلى عدوه وعلى رأس جيشه ابنه « فاسيلاداس » وجد من هذا الجيش تهاوياً وتخاذلاً خاف أن يؤديا به إلى الهزيمة ؛ وهنا أطلعاه ابنه على سبب هذا التخاذل وهو أن الجيش الإمبراطوري المخلص مستعد أن يسير معه إلى أقصى الأرض ، ولكنه لن يفعل ذلك قبل أن يرد إليهم الإمبراطور لمذهبهم القديم ، فلم يملك الملك إلا أن يعدهم بذلك إذا انتصر . ولقد كان لهذا الوعد أثره ، فهاجم الجيش وصدق في الهجوم ؛ حتى شتت الأعداء بعد أن قتل منهم ثمانية آلاف ، على أن الإمبراطور عند ما عاد إلى « دنكر » أعلن مرسوماً رد به شعبه إلى مذهبه القديم ، وعين ابنه فاسيلاداس خلفاً له ، وذهب هو إلى دير يعيش فيه .

وكان « فاسيلاداس » مثلاً لولي العهد المخلص لأبيه ، وبالرغم من أنه كان يؤمن في نفسه بالمذهب الأرثوذكسي ويكره التحول عنه — وقف بجانب أبيه وانصره في كل خطوة من خطواته ، فأقسم معه بين « الولاء للبابا » كما وقف إلى جانبه في كل حروبه التي شها على الثائرين من رعيته ؛ حتى استطاع بفضل ما اكتسب من ثقة أبيه أن يقفه على خطئه في محاولة تغيير عقيدة هذا الشعب المحافظ دون أن يكون مستعداً له ، فلم يكن من « سوسينيوس » إلا أن أدرك إخلاص ولده ، وشعر بالهوة التي كاد يدفع إليها شعبه ، فنزل عن العرش مختاراً لولده ومنحه تعفيده أثناء السنين الأولى من حكمه ؛ وبذلك برهن على أنه الرجل الذي لا يتردد في التضحية بذاته في سبيل أمته .

وإن الظروف التي أحاطت بتولية « فاسيلاداس » العرش الحبيشي لتبين لنا صورة واضحة عن الخطوط التي سارت عليها السياسة الحبيشية بعد ذلك ، ولا بد أن نشير قبل أن ندخل في تفاصيل هذه السياسة إلى أن الذين حاولوا كتابة تاريخ هذه الفترة كانوا تحت تأثير عوامل —

وإن كانت مختلفة — قد أدت إلى نتيجة واحدة : فالمؤرخ الوطني مسوق بإعجابه بهذا الملك الذي رد إلى الأحباش ديانتهم ، والمؤرخ الأجنبي — أقصد البرتغالي — متأثر بكراهيته لهذا الملك الذي عمل على التخلص من البرتغاليين والأجانب ، ومعنى ذلك أن ما كتب عن تاريخ هذا الملك كان بعيداً عن الإنصاف .

عمل « فاسيلاداس » منذ أن اعتلى العرش على إعادة الهدوء إلى شعبه ، فكتب إلى البطريك « منلز » يأمره وقساوسته من اليسوعيين أن يجتمعوا في « كرسبونا » بالقرب من « أكسوم » في انتظار ما يأمر به ، ثم نصحه بأن يترك البلاد ؛ ليحظى مكانه للمطران المصري الذي بعث في طلبه ؛ فخضع للأمر ، ولكنه في الوقت نفسه أخذ يتصل بمن رأى أنه يستطيع أن ينصره على الملك مثل « ميسلا كرسنوس » عم الملك الذي صور له أنه يستطيع أن يكتب إلى ملك إسبانيا ليرسل إليه جيشاً لنصرته . ولما فشلت هذه المحاولة اتصل بالبحر نجش « يوحنس » ودفعه إلى الثورة ومناه بالمساعدة كذلك ، وعند ما فشلت هذه المحاولة أيضاً حاول ومن معه من اليسوعيين أن يختبئوا بالبلاد في أثناء سيرهم إلى مصوع ، ليحاولوا الاتصال من جديد بمن يرون الإفادة منه ، وفشلت كل هذه المحاولات بالرغم من تكرارها ووصل « منلز » ومن معه إلى مصوع ، وبيعوا إلى من نقلهم إلى سواكن حيث افتدوا بالمال .

وقد وصلت أخبار طرد فاسيلاداس للبرتغاليين إلى أوروبا ، فقبولت بالأسف من كثيرين وإن أعذره كثيرون آخرون لما اشتهر عن اليسوعيين من العناد والتكبر ومحاولة القبض على السلطة الزمنية ؛ ففكرت هيئات أخرى أن ترسل مبشرين غير يسوعيين قد يستقبلهم « فاسيلاداس » ويعاملهم بأحسن مما عامل اليسوعيين ، ولكن قُتل عدد منهم بوساطة « أبحالا » قبل أن يدخلوا إلى الحبيشة ، ولم يكن نصيب من نجح في الوصول إلى الداخل أفضل من حظ زملائهم .

والإسبان أصحاب أسطول قوى يمحرون عباب المحيط الأطلسى ، ويمتلك الدنيا الحديدية إلا أنهم لا يعنون بهذا الجزء من العالم حيث الحيشة ، كما أن اليسوعيين حاولوا أن يكتبوا إليهم ليأتوا لنجدتهم ضد الإمبراطور ، وتعصب الإسبان للمذهب الكاثوليكي أمر معروف ، فلن تكون نتيجة التحالف معهم إلا تكراراً لمحاولة التحالف مع البرتغال .

أما مصر فخاضعة للحكم التركي ، فالعلاقة الدينية معها فيها الكفاية ، فأرسل إليها يطلب وصل ما لا ينقطع وعودة المياه إلى مجاريها وتعيين مطران مصرية .

فحاول « فاسيلاداس » فتح باب المفاوضات مع سلطان عدن ، ولكن عند ما هزم الجيش الإمبراطوري في « جانيش » انتهز هذا الصديق الفرصة لغزو المقاطعات الساحلية في الحيشة والاستيلاء على عدة حصون فيها ، فكان ذلك ضربة قاسية لفاسيلاداس .

فلم يبق إلا اليمن وهى — وإن كانت صغيرة — أقرب الدول إلى الحيشة وعلاقتها بها قديمة كما أنها على صغرها قد استطاعت أخيراً أن تطرد الجيش التركي ، وتخرج من سلطة الإمبراطورية التركية الضخمة ، وهذا أمر لم تستطعه مصر أو الحجاز أو أى جزء آخر من أملاكها حين ذاك .

ولكن هذه الدولة — اليمن — لن تكون الدولة التى تستطيع أن تفيد الحيشة أو تفيد من الحيشة تجارياً ؛ فهى محدودة المطالب زيادة على تأخرها فى سبق الحضارة ، كما أنها لن تكون الدولة التى تستطيع أن تقف أمام البرتغال أو أية دولة أخرى فى ميدان التنافس الحرى ، ومع ذلك فإنه لم يكن ثمة من مدخل يستطيع به فاسيلاداس أن ينفذ إلى صداقة اليمن إلا مدخل الدين ، فأرسل إليها يبلغها رغبته فى فهم الدين الإسلامى لعل الله يهديه إلى اعتناقه . ولقد وصلت أخبار هذه الاتصالات إلى اليسوعيين والبرتغال الذين فى البلاد ، فاتخذوها مادة للحملة على الإمبراطور ، ولكن كثرة مبالغتهم فى تشويه كل

ولم يكتف « فاسيلاداس » بطرد الكاثوليك ، بل عمد إلى حرق الكتب التى تركوها ، وعمل على تدمير كل أثر لهم فى البلاد . وإن الكاتب المنصف ليستطيع أن ينتقد الملك على هذا العمل ، غير أنه لا يملك إلا أن يقول : إنه إنما أراد بكل ما فعل إعادة الهدوء إلى شعبه الذى قاسى كثيراً من الاضطراب وعدم الاستقرار تحت حكم أبيه ، كما أننا لا نستطيع أن نحكم على عمل فى القرن السابع عشر بعقيلة القرن العشرين .

وناحية أخرى من سياسة « فاسيلاداس » لا نستطيع أن نغفلها ، بل يجب علينا أن نحلها محلها من التقدير ، وهو أنه أدرك كما أدرك ذلك أبوه من قبل وكما أدرك ذلك غيره من الأباطرة العظام الذين تولوا العرش الحيشى « كجلادويوس ولبناد نجل » ووزر يعقوب ودادوم أن عزلة الحيشة داخل كتلتها الجبلية لتكنى نفسها بما تنتجها أرضها من موارد محدودة ، ثم إغلاقه التوافد وصم الآذان عن كل ما يجرى فى العالم — سياسة خاطئة ، لن تعود على الحيشة إلا بالويل والضرر .

ولكنها لن تستطيع الاتصال بالبرتغال ، فقد خربوا البلاد فى عهد أبيه ، ولم تر الحيشة منهم خيراً فى المدة الأخيرة ، كما أنهم جادون فى نشر مذهبهم ، ولم يترددوا فى احتضان أعداء الملك إذا وجدوا فى ذلك ما يساعدهم على تنفيذ سياستهم ؛ فقد عاش الملك طوال حياته فى خوف من غزوهم مما جعله يرسل الرسل إلى موانئ مصوع وسواكن ، بل إلى محال والحديدة ؛ ليوافوه بأخبار هذه الغزوة قبل حدوثها بوقت كاف .

والأثر الذى يقيمون على الساحل يمنعون الحيشة من أن تطل على العالم الخارجى ، ولا يستطيع أحد أن ينسى محاولتهم السيطرة على البلاد عن طريق الإمام أحمد بن إبراهيم ، وإذا مال إليهم وإنحاز إلى جانبهم فلهم من القوة ما يستطيعون به أن يملوا إرادتهم على الإمبراطور إذا أرادوا ؛ فهم يستطيعون أن يعيدوا محاولتهم السيطرة على الحيشة مرة أخرى .

الأول بعد الميلاد - قد قام بحملة فتوح غزا في الأول منها الجزء الجنوبي من الجزيرة العربية ، كما غزا « عجاي وسجاي و وعدو » . وغيرها من الأماكن التي في الجزء الشمالى الشرقى من الحيشة ، وكانت جياته كلها غزوات مستمرة كان آخرها هذه الغزوة الكبيرة التي أرسلها عبر البحر الأحمر ليؤدب الحميريين وجميع الشعوب التي تسكن جنوبي الجزيرة العربية حتى عدن ، وهؤلاء جميعاً كانوا قد اتخذوا نهب التجارة الحيشية التي تسير في البحر الأحمر أو جنوبي الجزيرة صوب حضرموت حرفة لهم .

وليس لدينا من النصوص أو النقوش ما يبيح لنا أن نقول شيئاً عن العلاقة بين الحيشة واليمن خلال القرنين الثاني والثالث الميلادى ، فهل معنى ذلك أن هذه العلاقة لم تكن موجودة أو أنها كانت واهنة ؟ كلا ؛ فدلالت الأحوال تدل على استمرار هذه العلاقة في هذه المدة ؛ بل لأنها كانت على شيء كثير من المثانة ، فلوك أكسوم ما زالوا أقرباء - بل على شيء ليس باليسير من القوة ، والدولة الرومانية في أوج قوتها وتسيطر على جنوبي أوروبا وغربي آسيا وشمال إفريقيا وتمتد قوتها شرقاً حتى تحتك بالدولة الفارسية التي تسيطر على وسط آسيا . والحيشة زاخرة بمواد التجارة التي تتطلبها هذه الدول القوية الغنية كالخشب وريش النعام والجلود والرقيق ؛ فمن الطبيعي أن تكون الحيشة سوقاً من أهم الأسواق التي يقصدها العرب الذين يحملون هذه المواد إلى البلاد التي تريدها : فالتجارة إلى الدولة الرومانية تسير من اليمن صوب الشمال مارة بمكة ويثرب اللتين كانتا مركزين من مراكز التجارة العالمية ، وإلى الدولة الفارسية من اليمن أيضاً صوب الشرق مارة بحضرموت ، ولعل أهم مواد هذه التجارة وأوفرها ربحاً تجارة الرقيق التي كانت الحيشة مورداً من أهم مواردها وسوقاً من أهم أسواقها .

فاليمن إذن كانت بحكم موقعها مركزاً من المراكز التي تتجمع فيها التجارة الحيشية لتوزيعها إلى مختلف

حركة تصدر من « فاسيلاداس » وشدة كراهيتهم له دعت إلى عدم تصديق هذا الأمر بالرغم من صحته . وأجابت اليمن الدعوة ، وأرسلت إليه من يفقه في أمر الدين الإسلامى .

وعلاقة الحيشة باليمن قديمة موغلة في القدم ، ولا غرابة في ذلك ؛ فكل منهما تواجه الأخرى ، ولا يفصل بينهما إلا البحر الأحمر الهادئ الضيق ، والذي يضيق ويمنع في الضيق كلما اتجه جنوباً حتى ليكاد شاطئاه يلتقيان ؛ فقيام علاقات بينهما أمر طبيعى وهجرة اليمنيين إلى الحيشة والأحباش إلى اليمن أمر طبيعى كذلك فاليمن بلد زراعى يحتاج إلى الأيدى العاملة الرخيصة ، ولن تجد هذه الأيدى إلا في رقيق الحيشة ؛ ولذا أبغبت تجارة الرقيق منذ أقدم الأزمنة ، واشترك في هذه التجارة وعمل على انتشارها التجار اليمنيون الذين اتخذوا من ساحل الحيشة الشرقى موطناً لهم منذ القدم حتى إذا زرت السواحل الشرقية للحيشة في الوقت الحاضر فلن تجد التجار الذين قبضوا على ناصية التجارة وكونوا لهم المراكز التجارية والبيوت التجارية الناجحة إلا يمنيين أو حضارمة . وتظهر لنا علاقة الحيشة باليمن من جديد في النصف الأخير من القرن الأول الميلادى حينما كانت الحيشة تشرف على البحر الأحمر بغير عدول ، وتناجر هي والبلاد التي على هذا البحر كعصر وبلاد العرب ، وقد كانت هذه التجارة دليلاً على قوة ملوك أكسوم التي أخذت في الظهور بعد انحلال مملكة « نيانا » في الربع الأخير من القرن الأول قبل الميلاد وحينما غزا الحميريون مملكة سبأ ، وتدل النصوص الإغريقية التي نشرها ليطان والتي يظهر أنها كتبت في القرن الأول بعد الميلاد على إقامة نصب اعترافاً بفضل الإله « محرم » على ما أولاه إياهم من نصر على مملكة سبأ التي كانت على الشاطئ الشرقى للبحر الأحمر .

وتدلنا هذه النقوش أيضاً كيف أن ملكاً لا يعرف اسمه كان يعيش في أكسوم في النصف الأخير من القرن

« أبرهة » حاكم اليمن من قبل ملك الحبشة و « أرياط » حاكم حمير الذى صمم على المنازلة ليضع حداً لهذه الخصومة ، فنجح الأخير فى جرح الأول حتى لقب « بأبرهة الأشرم » الذى لم يلبث أن انتقم نفسه بالانتصار على « أرياط » وجعل نفسه حاكم اليمن ، ورفض أن يدفع الجزية لملك الحبشة . ويظهر أنه أصبح على شيء ليس باليسير من القوة حتى لقد اعترف « بيتا إسرائيل » ملك الحبشة بسيطرته على اليمن دون أية محاولة منه لنقض ذلك ، ولكن هذا الخفاء لم يلبث أن حل بحله الوفاق حينما اتفق أبرهة الأشرم وملك الحبشة على القيام بحملة مشتركة على مكة ، فقامت اليمن تقصد الشمال ، واستطاعت فى طريقها أن تغلب على مقاومة العربية التى أرادت وقتله ، كما تغلبت على مقاومة القبائل العربية التى أرادت تعويق الحملة ، وكانت برياسة « نوفل بن حبيب القعنى » ، ولكن المرض الذى انتشر بين أفراد الحملة فتل بهم ، وأرغم بقيتهم على العودة دون قتال . ولقد جاء ذكر هذه الحادثة فى القرآن الكريم فى سورة الفيل ، ولم يستمر حكم الحبشة لليمن أكثر من سبعين سنة انتهت بثورة معدى كرب بن سيف بن ذى غسان ونجاحه فى تقويض سلطة الحبشة فى تلك الأنحاء .

ولكن « أبرهة بن أرياط » نجح فى قتله وتنصيب نفسه على اليمن ، غير أن المساعدة الفارسية لبازان أجلسته على عرش اليمن تابعاً للدولة الفارسية .

وفى أيام « أرماع » حدثت الهجرة الأولى للمسلمين إلى الحبشة ، وهى حادثة تهمة من ناحية أنها تدل على استمرار العلاقات بين ساحل البحر الأحمر وسهولتها فى ذلك الوقت ؛ إذ لم يجد هؤلاء المهاجرون أية صعوبة مطلقاً فى عبور البحر والوصول إلى الحبشة ؛ فقد يسر الله لهم مركبين نقلهم إلى الحبشة لقاء نصف دينار ، كما أن خروج أبى موسى الأشعرى من اليمن مهاجراً إلى الحبشة تدلنا كذلك على استمرار العلاقات بين اليمن والحبشة بالرغم مما كان يقوم بينهما من جفوة نتيجة لتسلط بازان

الاتجاهات ؛ فلا غرابة إذن إن كان هم ملوك الحبشة موجهاً إلى السيطرة على هذه الأجزاء لضمان توزيع البضائع الحبشية فى أمن وطمانينة : فما كاد « عيزانا » يرتقى العرش الحبشى فى القرن الرابع حتى وجد من الواجب عليه أن يجعل قوة الحبشة محسوسة فى جميع الأجزاء التى تخترقها هذه التجارة .

وتدل النقوش التى عثر عليها فى أكسوم والتى تؤرخ لهذا الملك أن الحبشة تمتعت تحت سلطته بأقصى ما تستطيع من القوة والمنعة ، ووصل الشعب إلى أقصى ما يدرك من الانعاش ؛ فقد صارت أكسوم المركز الرئيسى لتجارة هذا الجزء من العالم حتى قصدوا التجار من جميع الجنسيات ؛ ليرتادوا أسواقها العامرة بالتجارة إلى حد التخمه ، ولقد كانت « عدول » بالنسبة للحبشة ما كانته الإسكندرية بالنسبة لمصر ، وهذه النقوش التى عثر عليها مكتوبة بالحبشية والإغريقية والسبئية دليل على صلاته واتساع رقعة مملكته . وإن النظرة السيرة على هذه النقوش لتدلنا على أن هذا الملك لم يكن القائد الشجاع فحسب ، بل كان أيضاً الملك البعيد النظر الصائى الفكر الثاقب التفكير ؛ فهو الذى أعلن الديانة المسيحية لتكرن الديانة الرسمية للحبشة بعد أن لاقت طريقها إلى هذه البلاد خلال حكم الملكين « أبرهة وأصبحه » ، وظلت مقصورة على رجال البلاط فالحاشية ، وهو الذى وطد سلطة الحبشة فى جميع الأجزاء المحيطة بها .

وجميع النقوش التى تركها هذا الملك تبدأ بأن تذكر دائماً أنه كان ملك أكسوم وحمير وريدان وسبأ وصالحين وصيامو وبجيه وكاسو ، وأن أباه هو الإله محرم . ويقول عن طريقة حكمه : « من قال أطيع فهو آمن ؛ أما من رفض الطاعة فليس له إلا القتل » .

ولقد كان هذا الملك فى أول أمره وثنيّاً تدل عليه نقوشه التى تركها والتى كانت مكتوبة بالإغريقية والحبشية والسبئية .

وفى سنة ٥٣١ م نشبت الحرب بين « إمبراموس » أو

على اليمن تابعا لملك الفرس .

ولأن وصول أخبار النبي صلى الله عليه وسلم إلى الحبشة ووصول الوفود المختلفة إلى الجزيرة العربية للتحقق من هذا النبي على نحو ما روته المصادر الإسلامية المختلفة لتقوم دليلا آخر يضاف إلى ما سبقناه من الأدلة المختلفة على استمرار العلاقات بين ساحلي البحر الأحمر .

ولم تكن هذه العلاقات لتستمر على هذا النحو من السهولة واليسر إلا نتيجة لظروف طبيعية تحتم وجود هذه العلاقات : فظروف الحياة القاسية في شبه الجزيرة العربية وسهولتها في الحبشة تجعل هجرة اليمنيين إليها سهلة مستمرة كما أن دور الضعف الذي أخذت الحبشة تتجاذبه إثر ظهور الإسلام وضياع الشام من يد الدولة الرومانية الشرقية وحرمان الحبشة هذا الخليف ساعد على نشاط هجرة اليمنيين إليها، وبخاصة أنه قد قامت في الجزيرة العربية حكومة عربية موحدة ترغم اليمنيين على الخضوع لها ، وهو أمر لم يتعدوه من قبل ؛ ولذا شهدت الحبشة على إثر قيام الحكم الإسلامي في المدينة هجرات يمنية مستمرة تقصد إلى ساحل الحبشة للتوطن والتجارة ، كما كانت كثرة المال في يد المسلمين نتيجة لما وقع في أيديهم من الغنائم في حروبهم الأولى داعية إلى إقبالهم على اقتناء الرقيق ، ولم يكن أحب إليهم من رقيق الحبشة ؛ فقد اشتهر الرجال منهم بأمانتهم وتحملهم للعمل وحبهم له . كما اشتهرت النساء بجمالهن الذي كان مضرب المثل بين جميع أنواع الرقيق ، ولم يكن هناك أقرب من اليمنيين ليقوموا بهذا العمل ؛ ولذا نستطيع أن نقول : إن العلاقات بين الحبشة واليمن دخلت في السنين الأولى من التاريخ الهجري في طور من النشاط لم تشهده كل من الحبشة واليمن في جميع عصورهما السالفة .

وكان من نتيجة هذه العلاقات النشيطة أن أخذ الإسلام يظهر ويتشرب على الساحل الشرق للحبشة ، لا بين المهاجرين أو التجار فحسب ، بل بين السكان الأحباش أنفسهم . وهؤلاء المسلمون الذين قطنوا في

الحبشة أخذوا ينظرون إلى قيام علاقات بينهم وبين الساحل الشرق للبحر الأحمر كأنها أمر طبيعي جداً أكثر مما لو كانت هذه العلاقات بينهم وبين الأحباش الذين يقطنون معهم بلادهم نفسها ؛ ولذا نجد أنه على حين أخذ الأحباش ينطوون على أنفسهم داخل كتلتهم الجبلية - أخذ إخوانهم القاطنون في الجزء الشرق يكونون مع إخوانهم القاطنين على الساحل الشرق للبحر الأحمر وحدة تشتغل بالتجارة ، وتجعل البحر الأحمر وسواحل إفريقيا الشرقية كخلفية النحل تزدحم بالمرابك الصغيرة والكبيرة .

فبينما كان الجزء الشمالي من الإمبراطورية الإسلامية يخضع لتيارات سياسية مختلفة فيهتر ويضطرب تبعاً لهذه التيارات المختلفة ، ويضطرب لما تضطرب فيه الدولة من حروب وقتن ، أو للدولة العباسية ، ويشهد ما شهدته هذه الدولة من قن وحروب وقلاقل - كان هذا الجزء من العالم الذي ينحصر في البحر الأحمر الجنوبي وما على ساحليه الشرق والغربي من بلاد يتمتع بهدوء نسبي ، ولا هم لأهله إلا الاشتغال بالتجارة والثراء عن طريقها ؛ ولذلك حين كان أهل البندقية يقومون بنقل التجارة بين موانئ الشرق والسواحل الجنوبية لأوروبا كان هؤلاء الخليط من اليمنيين والأحباش يكوّنون خطاً آخر يقوم بحمل التجارة بين موانئ البحر الأحمر ، والمحيط الهندي من جهة ، وموانئ مصر الشرقية من جهة أخرى .

ولم تلبث الأحوال في مصر أن تطورت على وجه يخالف ما كان مألوفاً من قبل ؛ فقد قامت فيها الدولة الفاطمية ذات الشخصية المستقلة ، وأخذت في توسيع رقعتها حتى شملت شبه الجزيرة العربية حتى آخر حدودها الجنوبية بما فيها اليمن ؛ وبذلك صارت هذه البلاد باباً لمصر من ناحية الجنوب تشرف به على المحيط الهندي كما تشرف به على الحبشة ، تلك البلاد ذات الصلات التقليدية مع مصر ؛ وبذلك أصبح حتماً على الحبشة إذا ما أرادت الاتصال بمصر - وكثيراً ما كان يحدث هذا

الحبشة مشغولون بحروبهم التي كان يشنها عليهم الطامعون من السلاطين المسلمين أو غيرهم من الأمراء المسيحيين أو تجار الرقيق الذين عاثوا فساداً في الجزء الشرقي من الحبشة ويزيد في طغيانهم إلحاح العالم في طلب الرقيق الحبشي ، هذا على حين كان الأتراك يؤسسون إمبراطوريتهم في آسيا الصغرى ، ويقودون جيوشهم الظافرة في الشرق الأدنى ، ويستولون على هذا الجزء من العالم ويطردون منه منافسيهم من البنادقة ، ويقضون على دولة المالليك في مصر ويطلون على البحر الأحمر ، ولا يلبثون أن يستولوا على اليمن ، وتتطلع أعينهم إلى الحبشة ، فخيّل إليهم أنهم إذا استطاعوا أن يستغلوا العلاقات القديمة بين الحبشة واليمن للتدخل في شئون هذه البلاد ليسيظروا على ساحلي البحر الأحمر — فإنهم ليكونون قادرين على تحويل هذا البحر إلى بحيرة تركية فاتصلوا بالإمام « أحمد بن إبراهيم » كما مر بنا ، وساعدوه بالأسلحة والمال والرجال ليشن الحرب ضد « ولاء الإمبراطور » ونجح فعلاً في ثورته مدة أربعة عشر عاماً. فحين لا نستطيع إلا أن ننظر إلى الإمام أحمد كرجل جشبي ظهر على مسرح الحوادث نتيجة لتطور العلاقات القديمة بين اليمن والحبشة : فإذا كانت هذه العلاقات قد اتخذت دائماً وجهة اقتصادية لاهمّ لها إلا المنفعة السكان الذين يقطنون هذا الجزء من العالم — فما الذي يمنع من أن تسير هذه العلاقات في هذه الفترة اليسيرة وجهة غير الوجهة الأولى ، وأقصد وجهة سياسية الغرض منها تمكين الأتراك من هذا الجزء والاستيلاء على هذه الإمبراطورية الصغيرة ؟ ولكن هذا الاتجاه الجديد لم يكن مقصوداً لذاته ، إنما كان وسيلة لغاية ما زالت هي الغاية الاقتصادية الأولى ، ألا وهي قبض الأتراك على طريق التجارة الهندية القديم والقضاء على المنافسة البرتغالية التي كانت قد استقرت في هذه الأنحاء منذ مدة ليست باليسيرة .

وإذا كان الأباطرة في الحبشة قد شغلهم الحوادث الداخلية في النصف الأخير من القرن السادس عشر

الاتصال ، لطبيعة ما كان بينهما من علاقات دينية — أن تمر باليمن ، وأصبح لزاماً على صاحب اليمن أن ينيئ الخليفة أو السلطان في مصر بما يفيد رغبة الحبشة في الاتصال بالمستولين في مصر . ولما قامت الدولة المملوكية في أواخر القرن الثالث عشر وكونت اليمن جزءاً منها ظلت تقوم بما كانت تقوم به سابقاً ، كباب جنوبي لمصر يمر بها كل قادم إليها من الحبشة .

فعند ما أرسل « يجأصيون » إلى مصر وفدأ برئاسة عبد الرحمن بن يوسف يطلب تنصيب مطران جديد للحبشة مر هذا الوفد باليمن حيث احتجزه صاحبها حتى يكتب إلى السلطان في ذلك ، ويتلقى منه الأوامر بشأنه ، وإذا ما تكونت الولايات الإسلامية في شرقي الحبشة وتمتعت بشخصيتها الشبيهة بالمستقلة ولا يربطها بإمبراطور الحبشة إلا رباط من الولاء والجزية — ظلت هذه الولايات الحبشية على علاقاتها الحسنة مع اليمن حتى إذا ما ثار « حق الدين » على الإمبراطور « نوايا كرسيتوس » الذي حكم من سنة (١٣٤٣ — ١٣٧٢ م) وجد كل معاونة من حكام اليمن .

ولما استطاع الإمبراطور داود الذي ملك من سنة (٧٨٤ — ٨١٤ هـ) و(١٣٨٢ — ١٤١١ م) أن يحمّد حركته ويقتله ويرغم أولاد أخيه على الفرار من وجهه وجد هؤلاء الثوار الفارون من سلطان اليمن كل معاونة ممكنة وظل يسبغ عليهم ، ويجهزهم للقتال مدى عشر سنوات كاملة ، وما هذه المساعدات كلها إلا دليل على ما كان بين الحبشة وبينهم من علاقات مستمرة . أما هؤلاء الثوار — ولو أنهم كانوا في ثورة ضد إمبراطور الحبشة — فلا يمكن أن ننظر إليهم إلا بصفتهم أحبشاً اعتمدوا على ما كان يربط بلادهم باليمن من علاقات طبيعية مستمرة على توالي الزمن فلمجأ إليها في محنتهم طالبين الأمان والمساعدة ، فكانت اليمن عند حسن ظنهم بها ، وقامت بواجبها على أحسن ما يكون القيام بالواجب .

ومر النصف الأخير من القرن الخامس عشر وملوك

أى إلى سنة ٩٨٠هـ، وينتزع من الأتراك البلاد شبرا شبرا، والسلطان يعجم أعواد قواده واحداً فواحداً، ويرميه بأشدهم لعله يستطيع أن يتغلب عليه : فرماه « بمصطفى » باشا « فرضوان » « فراد » « فعبان » والإمام يتلقفهم واحداً فواحداً ، وينزل بهم ويجيوشهم أشنع النكبات حتى دخل صنعاء وملكها ، وجعلها قاعدة لحكمه ، ولم يبق بيد الأتراك إلا زبيد . وأخيراً لحق السلطان إلى « سنان باشا »

بعد أن أبدى كفاية في الانتصار على البلغار وإخضاعهم فكان وصوله إلى اليمن إيداناً بأنهار المقاومة اليمنية ، وإخضاع اليمن كلها للحكم التركي بعد أن انتصر على « المطهر » ، ففر من اليمن ومعه ولاته الذين أقامهم على الأنحاء المختلفة . ولكن إذا كان الإمام « المطهر » قد فر من البلاد ومات في سنة ٩٨٠هـ فليس يعنى ذلك انتهاء المقاومة اليمنية للاحتلال التركي ، فقد تولى على منصب الولاية سنان باشا فيرم باشا ثم بهرام ثم مصطفى لمدة قصيرة على نحو ما كانت عادة الأتراك في تولية ولاتهم لمدة لا تزيد على عامين أو ثلاثة مخافة أن يستقل أحدهم بولايته ، وكان أولاد المطهر « يحيى فلفط الله ففوث الله فعبد الرحمن » يقاومونهم ويناضبونهم العدا ، ولكن الوالى حسن باشا استطاع أن يتصل بهم واحداً بعد الآخر ، ويقنعهم بمهادنة الدولة .

ويظهر أن هذه المهادنة التي رضى بها أولاد الإمام المطهر لم تقنع الأهالي الكارهين للاحتلال الأجنبي ، فنادوا بالإمام الناصر لدين الله الحسن بن على المؤيد زعيماً للمناضلين ومثلاً للمقاومة الوطنية ، فظل يقوم الوليين الحليدين مصطفى باشا وفؤاد باشا حتى أُرغم هو وخلفه الإمام الحسن - السلطان على استبدلهم ، وعين حسن باشا فوصل اليمن ومعه قوة من جند الإنكشارية تبلغ ثمانين ألفاً نزل بها على الوطنيين ، فانتزع البلاد من أيديهم حتى حاصره ونعمهم إمامهم في حصن الصباب ، وقبض على الإمام وأرسله ومعه أولاد المطهر إلى القسطنطينية عام ٩٩٤هـ ، واستقر الحكم التركي في اليمن إلى حين .

والنصف الأول من القرن السابع عشر ، وانصرفوا إلى تحسين الأحوال التي خربتها الحروب - فليس معنى ذلك توقف العلاقات بين الحبشة واليمن ، بل معناه انصراف الأهالي إلى أعمالهم المدنية وعودة العلاقات التجارية بين الحبشة واليمن سيرتها الأولى من الهدوء والاستقرار اللذين تعودتهما قبل الاحتلال التركي لليمن ، وقبل قيام الإمام أحمد بحركته الحربية المدمرة .

وكان القرن الحادى عشر الهجرى بالنسبة لليمن قرناً شاذاً حين حاقت بها المصائب ، وأبتليت منذ منتصف القرن العاشر وفي سنة ٩٤٦هـ على وجه التحديد بالاحتلال التركي ، إذ لم يكد السلطان سليم ينتهى من احتلال فارس ثم مصر ويولى على هذه الأخيرة « خير بك » والياً من قبله جزاء خيانتة لسيديهِ السلطان الغورى ثم السلطان طومانباى حتى اتجه بصره إلى شبه الجزيرة العربية ليحتلها ويشرف بوساطتها على الساحل الشرقى للبحر الأحمر وخليج عدن ، فوجهت الجيوش التركية إلى الحجاز ، فاحتلتها وما زالت تسير جنوباً حتى وصلت إلى اليمن بقيادة « أبويس باشا » فم لم فتحها ، وقبض على حاكمها « عامر بن داود الطاهرى » الذى كان يتولاها من قبل الدولة المملوكية .

ولكن إذا كان الحكم التركي قد استقر في الشام وفارس ومصر والحجاز وأخذت الدولة تولى من قبلها على هذه الأجزاء ولاية يحكمونها لمصلحة الدولة فلمها وجدت اليمن عدواً لا يلى ، فقد ثار الأهالي يقاومون هذا الاحتلال الأجنبي يقودهم الإمام « المطهر شرف الدين » .

وعلى نحو ما فعل الأتراك « خير بك » حين لوحوا له بمنصب الولاية ليخون سيده ويهين للحكم التركي قدما راسخة - دفعوا في اليمن « بحسن البهلوان » ومدوه بالمساعدة كي يناوئ الإمام ويناصبه العدا ، ولكن الإمام تغلب عليه ، ولم يجد السلطان التركي بدا من تغيير الوالى فاستبدل بأويس أزدمر باشا ، فتلقاها الإمام وقتله ، وتغلب على جيوشه .

وظل هكذا يناوئ الحكم التركي زهاء ثلاثين سنة ،

في المحاولات الأولى لقوة الدولة التركية فإن الضعف الذي انتابها في تلك الأيام مكن الجنين من التغلب على الأتراك واسترداد ما بيدهم من البلاد حتى أخرجهم منها نهائياً سنة ١٠٤٥ هـ ، ونصب الإمام المؤيد بالله سلطاناً على اليمن المستقلة حتى مات سنة ١٠٥٤ هـ . واستقام الأمر بعده لأخيه المتوكل على الله إسماعيل بن القاسم بن محمد بن علي ، وكان صاحب زهد وورع ملازماً للعلماء مشجعاً لهم ، وملك حتى سنة ١٠٨٧ هـ .

ومن ذلك يتضح أن الجنين لم يكونوا يكونون للأتراك إلا كل حقد وكرهية ، ونجد هذا الحقد وهذه الكراهية مثلة في كتابات كثير من الكتاب الجنين في ذلك العصر بالرغم مما كان يربطهم بالأتراك من وحدة الدين .

ففي هذا الوقت كان يتنازع السيادة في هذا الجزء من العالم قوتاً الأتراك والبرتغاليين على نحو ما مر بنا ، وكان الأتراك قد ملكوا مصر ، وانحدروا إلى السودان حتى سواكن ، كما انحدروا على الشاطئ الشرقي للبحر الأحمر حتى وصلوا إلى اليمن . وأرادوا لإكمال سيادتهم فدفعوا بالإمام « أحمد بن إبراهيم » إلى الثورة على الإمبراطور « لبنا دنجل » « فجلادوبوس » ، ولكن فشله في ثورته قضى على آمالهم ؛ وبذلك أصبح الجنين والأحباش — بالرغم مما كان يربط الأولين بالأتراك من صلة صلة الدين وما كان يربط الآخرين بالبرتغال من صلة الدين أيضاً — يستطيعان معاً أن يكونا قوة ثالثة تستطيع أن توازن بين هاتين القوتين الطارئين اللتين تريدان السيطرة على هذا الجزء ؛ فلا غربة إذن إذا أرسل الإمبراطور « فاسيلاداس » الرسل ومعهم الهدايا إلى الإمام المؤيد بالله عام ١٠٥٢ هـ ثم إلى الإمام المتوكل عام ١٠٥٧ هـ يطلب إقامة العلاقات بينهما ، ولكن يظهر أن اليمن لم تقدر الظروف التي تدعو إلى إقامة علاقات من شأنها أن توجد هذا التوازن ، فاكثفت بأن تكون علاقتها بالحبشة علاقة صداقة عادية .

خرجت الحبشة من الحرب الأهلية التي شنها الإمام

وكانما أراد حسن باشا أن يستريح مما ناله من نصب أو كأنما طمع في منصب أكبر من ولاية اليمن ، فسافر إلى القسطنطينية ، وترك في اليمن سنان باشا قائد الجند . ورأس الجنين في ذلك الوقت القاسم بن محمد بن علي الذي رأى ما عليه الدولة التركية من شدة البأس وعظيم القوة ، فأنصرف إلى العلم ، وأقبل عليه تلاميذه ينهلون من موارده وهو لا يقرب السياسة من قريب أو بعيد ؛ ولكن يظهر أن السلام الذي ساد بين الوطنيين وعلى رأسهم الإمام والأتراك لم يستمر طويلاً ، إذ لم يلبث أن أفتع الجنين الوطنيون إمامهم بسنوح الفرصة المواتية لاسترداد استقلالهم المفقود ، فقاموا في وجه الأتراك ، ولكن قوة الدولة بقيادة جعفر باشا كانت أسرع إليهم من آمالهم ، فحوصر الإمام ومن معه في « كوكيان » ، واسترد القائد كل ما كان الجنين قد ملكوه من أجزاء اليمن ، ولم يلبث إبراهيم باشا ثم محمد باشا التركيان أن أفتعا الإمام بأن المقاومة غير مجدية ، فجنح إلى الصلح معهم ، فتمكن الحكم التركي من جديد ، وأنصرف الإمام إلى ما كان منصرفاً إليه من العلم والتصنيف حتى مات سنة ١٠٢٩ هـ . وكان محمد باشا من أحسن الولاة الذين تولوا اليمن لما أبداه من ضروب الإصلاح والعطف على الرعية إلا أن سياسة السلطان التركي لم تمهله ليتم ما بدأه ، على نحو ما كانت تسير عليه السياسة التركية في ذلك الوقت ، وعلى نحو ما رسم السلطان سليمان القانوني لمن خلفه من السلاطين .

ويظهر أن تحسين السياسة التي اتبعها محمد باشا مع الجنين أفتعتهم بالجحوخ إلى السلم حتى إذا اختاروا المؤيد بالله محمد بن القاسم إماماً لهم كان كارهاً لهذا الاختيار ، واشترط عليهم اتباع سياسة المسالمة مع الأتراك .

ولما عزل محمد باشا واستبدل به فضلى باشا الذي كان فظاً ضيق الأفق استبدل الجنين بسياستهم السلمية سياسة الشدة والعنف ، وقاموا يعاودون سيرتهم الأولى في مناوراة الدولة ومحاوله استرداد استقلالهم ، وإذا كانوا قد فشلوا

أحمد بن إبراهيم منهوكة القوى تكاد من فرط إعيائها تنحطم ، فأمضت مدة طويلة وهي تحاول أن تسترد أنفاسها منهوكة .

ولكن لم يكتب لها أن تسترد الراحة التي تشدها والتي هي خليقة بأن تعيد إلى الحبشة ما كانت تنعم به من أمن ووحدة: فقد انقسمت البلاد من جديد إلى معسكرين ، وأخذت تعاني من هذا الانقسام كثيراً ولمدة طويلة ؛ إذ خلف « متياس » أباه « جلاوديس » على العرش في سنة ٩٧٣ هـ و ١٥٦٣ م وسعى ملك سجد الثاني ، فاتبع سياسة أبيه نحو البرتغاليين ، ودافع عن كنيسته الوطنية دفاعاً مجيداً ، فكان من الطبيعي أن يحبه ذلك إلى شعبه ، ويقضى على محاولات الثائرين ، ولكن ذلك لم يحدث ؛ فلم يعدم البرتغاليون حكاماً طامعين يلوحون لهم بالمساعدة الحربية والمالية ، ويدفعون بهم إلى الثورة ؛ ليقيموا العراقل في سبيل هذا الملك الذي استعصى عليهم .

وفئة أخرى حققت على الحبشة ، وودت لو ترد بها من جديد مهاوى الفوضى ، وهم الأتراك الذين استقروا في الموانئ الشرقية وجعلوا يرقبون الحوادث بعين الانتماء ، فاتفق البرتغاليون والأتراك معاً على أن يدفعوا بالرأس « لإسحق » حاكم « جود جام » إلى الثورة حتى إذا قضى الملك عليه دفعوا بآخر هو الرأس « دبا » إلى الثورة ، وكانت ثورة هذا الأخير من القوة حتى استطاع أن يهزم جيوش الإمبراطورية في أكثر من موقعة ويأخذ الملك أسيراً ؛ فكانه قد كتب على هذا الملك أن يبدأ عهده ويختمه وهو أسير : فقد وقع أسيراً قبل اعتلائه العرش في أثناء حروب أبيه مع الإمام أحمد بن إبراهيم وافتدى بفدية كبيرة ، وأنهى أيامه وهو أسير في يد أعدائه ؛ إذ تبعه « ملك سجد الثاني » في سنة ٩٧٣ هـ و ١٥٦٣ م وكان رجلاً واسع الفكر يكره الأجانب وتدخلهم في أمور دولته ، ولكنه أفسح صدره للكاتوليك لما يعرفه من غزارة علمهم وما تجنيه البلاد من ترجمتهم الكتب الدينية إلى اللغة الحبشية حتى إذا وصل إلى البلاد البطريرك الكاثوليكي « بايز » استقبله الملك

استقبالا حسناً وأسبح عليه حمايته .

ولكن ذلك لم يرض الوطنيين وسعى إليهم الأمراء الطامعون من جديد ؛ ليتخذوا من هذه السياسة ثكافة لتنفيذ أغراضهم ، فعاد الثائر « زاسلاسى » ودفع « بسوسنيوس » إلى العرش راجياً أن يكون هو المحرك الحقيقي لسياسة البلاد في أثناء حكمه ، وفعلوا ظل كذلك حتى ضاق به أخيراً الملك الجديد « سوسنيوس » (ملك سجد الثالث) من سنة (١٥٩٧ - ١٦٣٢ م) ، وأراد التخلص منه وبخاصة أن هذا الملك الجديد قد عول على انتهاز سياسة سلفه في الميل نحو الكاثوليك . دون الكنيسة الوطنية ؛ ونجح في ذلك نجاحاً منقطع النظير ؛ إذ لم يفت من عضده حيناً ثار « ملكا صادق » ليأخذ بثأر « زاسلاسى » ، ولكنه قضى عليه كما قضى على زميله الأول ، واتخذ من هذين الانتصارين برهاناً على رضا الله عن سياسته الجديدة التي ترى كما قلنا إلى الانحياز لكنيسة رومة ، ولكن الوطنيين الذين فهموا من هذه السياسة الجديدة أنها اترعاء في أحضان الأجانب وتسليم بلادهم إلى أعدائهم انحازوا إلى الثائرين ، كما أخذوا يحرضون الناس على القيام في وجه ملكهم ، فكان من أثر ذلك أن قضى الملك سوسنيوس أربعين سنة وهو لا يئى عن الحركة المستمرة الدائبة في سبيل حماية عرشه ، وهو - وإن كان قد نجح في هذا السبيل - قد تبين له أخيراً سوء سياسته التي كانت ترى إلى فرض المذهب الروى على شعبه المتمسك بمذهبه القديم .

وخلفه على العرش ابنه « فاسيلاداس » من سنة (١٦٣٢ - ١٦٦٥ م) ، فاتتج سياسة تخالف سياسة أبيه ، وقلب للكاتوليك والبرتغاليين ظهر الحن ، وطردهم من البلاد ، وأعاد إلى الكهنة الوطنيين اطمئنانهم ، فكان من الطبيعي إذن أن تعود البلاد إلى حالة الاستقرار ، ولكن ذلك كان بعيداً ؛ فقد أخذ البرتغاليون والأتراك من جديد في خلق المصاعب ودفع الثائرين والناقمين إلى الثورة على الملك الجديد ؛ مما دعاه إلى محاولة التحالف

مع الأتراك والبنين ، فعاش طوال حياته وهو يخاف على بلاده خطر الغزو الأجنبي .

وخلفه «يوحنا» الأول من سنة (١٠٧٦ - ١٠٩٣هـ) و (١٦٦٥ - ١٦٨٢ م) ، وسار على سياسة سلفه التي تنحصر في تخليص البلاد من هؤلاء الأجانب الطائرين وجعل الحبشة للأحباش ؛ فأ كانت هذه السياسة إلا لنتيج النتائج التي أنتجتها سياسة سلفه ، وهي ثورات الأمراء الناقمين واحتضان الكاثوليك هؤلاء الثوار .

وخلفه «ياسو الأول» من سنة (١٩٠٣ - ١١١٧هـ) و (١٦٨٢ - ١٧٠٦ م) الذي كان محبوباً من شعبه ، لما كان يحاول دائماً من مساعدته وتخفيف ويلات الحروب عنه ومن إعادة التجارة إلى سيرها الأول من الأمن والانتعاش ، ولكن ذلك أيضاً لم يمنع الثائرين من محاولة الانقضاض عليه ؛ فكانه قد كسب على الحبشة أن تمر في هذا القرن بفترة من الاضطراب القاسي العنيف الملىء بالثورات والفتن : فإذا ما انضم الإمبراطور إلى جانب الكنيسة الوطنية ليعيد إلى البلاد هدوءاً ، وتخلصاً من هؤلاء الأجانب الطائرين - حاول هؤلاء بما لهم من مال وأسلحة أن يقيموا الثائرين ، ويدفعوا بهم إلى خلق الاضطراب والقوضى ؛ وإذا ما انضم الملك إلى هؤلاء الأجانب الأقوياء ليأمن شرمهم أو ليحاول أن يفيد البلاد من قوتهم وعلمهم ثارت الكنيسة الوطنية ومعها المتمسكون بتقاليدهم ، واتخذوا من هذه السياسة الجديدة نكأة ليقخلوا الاضطراب والقوضى ! .

فكان من جراء ذلك أن شمل الاضطراب جميع مناحي الحياة الحبشية خلال القرن السابع عشر الميلادي واضطربت أمور الأهالي اضطراباً قاسياً ، فلم يكن عدد السكان يعدو عشر عددهم الحالي ، ويتنثرون في قرأهم الصغيرة انتشاراً خفيفاً على سطح الهضبة الحبشية ، وهذا العدد اليسير تعرض لجميع أنواع المحن من جوع ومرض وحرب وقتل ، ونظروا إلى كل هذه البلايا كأنها جزء عدل من السماء ، وجزاء انصرافهم عن الدين ، فلبثوا

إلى رجال الدين يكثر من محامتهم وأحجبتهم ، ولكن هؤلاء كانوا منصرفين إلى قضاياهم الخاصة ، وإلى ما كانت تنوى الدولة أن تنزله بهم في بعض الأحيان من انصراف عنهم ، وتعرضت العلاقة الدينية بين الحبشة ومصر لختلاف أنواع المحن مما أدى إلى خلو الرياسة الدينية لمدد تختلف طولاً وقصراً .

وكان دخول الإسلام في أرض الحبشة وانتشاره هناك من عوامل الصلات بين اليمن والحبشة ، ولم تحدثنا الكتب العربية عن علاقة هذين القطرين إلا باختصار شديد ، ولذلك فإن جهلنا بتاريخ تلك الصلات يجعلنا في شدة اللهف على تصيد أخبارها من بين سطور الكتب العربية . ويندر أن تقع لنا الكتب أو الرسائل التي افتردت بتدوين علاقة اليمن بالحبشة ، ولكن حفظ لنا رجل فاضل من سلاله الحيمي ^(١) رسالة عن وصف مرحلة قصيرة من مراحل الصلات بين الحبشة واليمن في منتصف القرن الحادي عشر الهجري ، وهذه الرسالة تقدم لنا مثالا من اتزان العقل والأمانة العلمية عند أحد كتاب العرب الذي - بالرغم من الظروف الدينية التي كانت هي السبب في قيامه بمهمته في الحبشة ، والتي كانت تحتم عليه أن يرى الأشياء من زاوية خاصة - أمكنه أن يتحلل من كل هذا ، ويرى المسائل مجردة من التحيز ، فيصف لنا مشاهداته في الحبشة وصفا علميا صحيحا لا تشوبه شائبة بعقلية قاض عادل نزيه وعالم مدقق خبير . وقد حملته نظره المجرد إلى الأشياء أن يصل إلى استنتاجات قوية تدل على تحقيق ومعرفة بالأمور . وإن ما وصل إليه من فهم نفسية شعوب الحبشة وأخلاقها مدة إقامته القصيرة بينهم يعتبر دليلا على

(١) الحيمي : الحسن بن أحمد بن صلاح البيهقي المالكي إمام من علماء القرن الحادي عشر الهجري ، كان من أعين دولة الإمام المؤيد بالله بن القاسم ثم دولة المتوكل من بعده ، وكان المتوكل يمينه في سفارته السياسية ويؤكد إليه بعض مهام أمور الدولة . ولد سنة ١٠٠٧ هـ ومات سنة ١٠٧٠ هـ .
عن «البرهان الطالع» للفرکانی طبع القاهرة سنة ١٣٤٨ هـ .

وكانت إقامته في العاصمة جوندار تسعة أشهر ،
أى إلى آخر شهر ذى القعدة .

أما سبب إقامته الطويلة في عاصمة المملكة فقد ذكر
أن الملك طلب إليه البقاء ، ثم ذكر أيضاً أن سفره امتنع
لدخول فصل الأمطار ، والواقع أن فصل الأمطار يبدأ
تقريباً في شهر ربيع الأول ويستمر حتى نهاية رمضان ،
وكان عليه أن يبقى حتى ينتهى فصل الأمطار . ولما انتهى
فصل الأمطار طلب من الملك أن يأذن له في السفر ،
فأخذ الملك يماطله ، لأنه كان يريد أن يعود كما جاء عن
طريق بيلول لا عن طريق مصوع ، لأن كل ما فعله
الملك في استدعاء الرسول من اليمن والإلحاح في ذلك دون
أن يبين قصده إنما كان لفتح منفذ إلى البحر عن طريق
بيلول .

ولما رأى الملك أن الرسول لا يريد أن ينثنى عن عزمه
في السفر عن طريق مصوع حاول ترغيب بعض من
صحبه الرسول في البقاء .

وكان الباشا حاكم سواكن قد بلغه أن العرب دخلوا
الحبشة عن طريق بيلول ، فأخذه القلق وأرسل إلى جوندار
أحد أعوانه لتشجيع الرسول ومن معه على السفر عن طريق
مصوع ، وقد تم لهم ذلك .

هذا وكان أثر استعمال الأسلحة النارية في الشرق
ظاهراً ، ولعبت هذه الأسلحة الدور الذى لعبته في الغرب
قبل ذلك بقرن ، وانقلبت التنظيمات الحربية القديمة ،
وضاعت أعمال الفروسية أمام استعمال الأسلحة النارية ،
فقد تغلب أمير هرر بمساعدة بنادق الأتراك على ملك
الحبشة ، وأوقف البرتغال هذا التقدم باستعمال أسلحته
النارية . وقامت المنافسة في ذلك الوقت بين البرتغال
والأتراك على حماية طريق التجارة في البحر الأحمر
ولعبت الأسلحة النارية دورها ، واضطرت العرب - إلى
الانكماش ، حتى استخدموها حين طردوا الأتراك من
اليمن .

وبدأت سلطة البرتغال الدينية تضعف في البحر

حسن فهمه للأموور وثاقب نظره . وإن خاصية الأحباش
المحافظة جعلتنا نتيقن اليوم النتائج التى وصل إليها الحيمى
كاتب هذه الرحلة منذ ثلاثة قرون .

ومن الغريب أن المصادر الحبشية لم تذكر لنا شيئاً عن
هذه الرحلة ، فقد نشر بروشون في المجلة السامية (سنة
١٣١٦ هـ و ١٨٩٨ م الجزء الأول) تاريخ « فاسيلاداس »
بالحبشة ، ولم يرد فيه أى ذكر لهذه الرحلة التى دعا إليها
الإمبراطور « فاسيلاداس » نفسه وتمت في أيامه .

ولم يذكر المؤلف الطريق الذى سلكه رسول الملك
الأول في سنة ١٠٥٢ هجرية إلى الإمام المؤيد بالله ،
ولكن إذا علمنا أن قلوب الأتراك أخلت الخا في عام
١٠٤٥ هـ قدرنا أن طريق الذهاب كان مثل طريق العودة -
الخا - بيلول - الذى ذكر في رسالته المخطوطة : أى
طريق بيلول - الخا .

وقد كان لفاسيلاداس من يمثل في مصوع ، ولذلك
أبلغه طرد الأتراك من اليمن في حينه ، وحمله هذا على
تقدير قوة الإمام ومحاولة الاتصال به .
وظاهر مما ذكره الحيمى في ورقة (٢) من المخطوطة
أن الطريق بين سواحل الحبشة وسواحل اليمن لم تكن
مأمونة بسبب الأتراك حتى إن خبر وفاة الإمام المؤيد في
٢٧ من رجب سنة ١٠٥٤ هـ لم يصل إلى الحبشة إلا في
أواسط عام ١٠٥٦ هجرية .

أما الطريق الذى سلكه رسول ملك الحبشة في اليمن
فقد ذكره المؤلف وهو من « الخا » إلى « زبيد » ثم « مورة »
« فالأمروخ » « فالأهنوم » « فشارة » . ولما وقع اختيار
الإمام على الحيمى لإيقاده في هذه المهمة أرسل في صحبته
اثنى عشر من حملة البنادق وعشرة من المشاة ، وخرج
من الخا بعد أن جهز حاكمها المراكب بالمهمات والجنود ،
وكان خروجه من « شارة » في غرة جمادى الآخرة سنة
١٠٥٧ هـ ، وأبحروا من الخا في منتصف شهر شعبان ، وقطعوا
المسافة بين الخا وبيلول في يومين بحراً ، ثم مكثوا في بيلول
مدة شهرين ، وأمضوا شهر رمضان بها .

الحاسد ويخالطه من الإشفاق ، وكان في هذا ما لا يخفى من الإجمال والتسبب ، لأن تتعلق به عظام الآمال ، فاختص مولانا عليه الصلاة والسلام بذلك الرسول في بعض مجالسه الخالية ، وسأله عما في كتاب الملك ، وهل عنده ظن بمجرده من ذلك ؟ . فقال : الذي يبلغ إليه ظني أنه يريد الإسلام ، فلما قال ذلك سر به مولانا أيده الله تعالى ولعت أسارير وجهه الوضيء ، وانبسط نشاطاً خلقه الرضى وأسر في نفسه أن هذه نعمة جلية وأمر عظيم يصل إلى تمامه بكل حيلة . ثم التفت بعد ذلك إلى مشاورة أهل حضرته واستنصاحهم في ذلك وما الذي يتوجه فيه من الرأي ؟ . فاتفق نفر كثير من أهل الفضل وأرباب القول القصل على أن إجابة هذا الملك إلى وصول رجل إليه تجب قطعاً ويترجى لزومها شرعاً حيث قد تعلق الطمع بإسلامه والانحراط في سلك هذا الدين ونظامه ، فإنه يجب إجابة من يُظن فيه ذلك ولو لم يُرجح لإصلاحه نفسه ، كيف والمعلوم من طريق العادة أنه يتبعه الجماهير كما ثبت في قضية العقل وحلته . . . »

لقد بقي الحليمي هناك في الحبشة والنجاشي في حيرة لم يقض بأمر ، وأخيراً عاد الحليمي من حيث أتى .

الأحمر بالرغم من أن التجارة كانت لا تزال إلى حد كبير في يدهم ، وكانت سفنهم تحمل التجارة إلى الهند ، ولكن الأتراك وقفوا لهم بالمرصاد ، وأخذوا يقضون على سلطانهم بالتدريج .

وكان الأتراك يعملون جادين على تملك الموقف ، وكان من مصلحتهم أن يرجع الرسول عن طريق مصوع ، وكانت في هذه السنة هدنة بين اليمن والترك ، وكتب الإمام المتوكل إلى باشا الأتراك صاحب سواكن ، يأخذ منه الأمان للرسول ، وتمت الرحلة من « دباروى » إلى مصوع ، ورجع الرسول وصحبه عن طريق الدهلك ، ووصلوا إلى « اللحية » في ٨ من شهر ربيع الأول سنة ١٠٥٩ هـ ، ومنها إلى شهاة ، أي بعد واحد وعشرين شهراً من تركهم لها .

ويقول الحليمي في رسالة له ، وهو يذكر السبب الذي من أجله أوفده الإمام المتوكل على الله إلى الحبشة ، ويتحدث عن وصول رسول ملك الحبشة إلى الإمام قائلا : « ... فأعظم مولانا أيده الله أمره ، وأكرم مثواه وأحسن منزله ، واطلع على كتبه ، وعرف ما استدعاه الملك من وصول رجل يفيض إليه بشر لا تحمله بطون الأوراق ، ولا تطيب نفسه أن يقضى به إلى رسوله لما يحشاه من



المقاييس العقلية

دعوة لتوضيح فروضها

بقلم الدكتور حامد مصطفى عمار

العلماء في الإجابة عنها، ووجهت البحث العلمي في كثير من الحالات إلى موضوعات بعضها نتيجة للفلسفة الاجتماعية السائدة في عصر من العصور^(١). وإذا كان الابتعاد عن الفروض الفلسفية أمراً ممكناً في العلوم الطبيعية فإنه أمر عسير التحقق في العلوم الإنسانية التي لا يمكن أن تقوم بالتجريب في الإنسان، وإنما تعتمد - إن ظاهراً وإن مستتراً - على فروض فلسفية تتصل بطبيعة الإنسان وتكوينه وذوقه.

غلامنا في النظر إلى موضوع المقاييس العقلية في ضوء الفروض الأساسية التي تقوم عليها والتي قد يأخذها بعض المشتغلين بها مسلمات قلما يتعرضون لمناقشتها.

وحيث نتعرض لموضوع الذكاء مثلاً نجد أنه يعرف «بالقدرة المعرفية الفطرية العامة»؛ ولذا فهو يتميز بحسب هذا التعريف الشائع بأنه موروث، ويدخل كعنصر مشترك في جميع العمليات المعرفية، وهو دليل على محصلة النشاط العقلي كله. وهذه القدرة المعرفية تنمو أو تضعف نتيجة لتفاعل عوامل الوراثة والبيئة، وهي التي تظهر آثارها فيما يقوم به الإنسان من أعمال تتطلب الربط بين الأشياء، واستنباط النتائج، والقدرة على

مسألة القياس من الاتجاهات الحديثة في العلوم الاجتماعية التي أخذت تنحى العلوم الطبيعية في تحديد الظواهر وضبطها ومعرفة مداها، وقد سار علم النفس شوطاً بعيداً في قياس القدرات العقلية والذكاء والميول الاجتماعية ومكونات الشخصية، واحتلت هذه الجوانب مكان الصدارة من أبحاثه منذ أوائل القرن العشرين، وأخذ المشتغلون بهذا العلم يشحذون وسائلهم الفنية وأساليبهم الإحصائية لعمل الاختبارات والمقاييس وتقنياتها وتطبيقاتها، واستعملت هذه الاختبارات في تصنيف الناس، وتعليم التلاميذ، وتوزيعهم على أنواع المدارس التي تناسب ميولهم. وذهب بعض هؤلاء مذاهب بعيدة في تحكم هذه المقاييس، واعتبارها قاطعة في سبر أغوار العقل وتوجيه الأفراد في ضوء نتائجها الموضوعية. ولا نريد أن نتعرض هنا للمناهج العلمية أو الإحصائية التي تلتزم في صناعة هذه المقاييس أو في تحليل نتائجها، وإنما نريد أن نعالج بعض أسسها وفروضها الفلسفية. ولعل كلمة «فلسفية» تثير اعتراض مدرسة المقاييس العقلية التي تعتز بأن اتجاهاتها في البحث العلمي قد نأت بعلم النفس عن شوائب النظريات والجدل المنطقي، ولكن مثل هذا الاعتراض يغفل أمراً جوهرياً تبرزه دراسة تاريخ العلوم؛ إذ الملاحظ في تاريخ تطور العلوم أن الفلسفة هي التي أثارت أسئلة معينة أخذ

auwerys, J.A., The Roots of Science.
London, Evans Bros, 1951 pp. 10-12.

كذلك تدعم مسألة الوراثة في الذكاء بقانون التراجع Regression الذي استنبطه جالطون Galton من الظواهر الجسمانية ؛ فإن أبناء الطول البالغين في الطول يكونون طولاً أيضاً ، ولكن متوسط طولهم أقل من متوسط طول آبائهم وأمهاتهم ، كما نجد أن أبناء البالغين في القصر أيضاً قصار ، ولكن متوسط طولهم يكون أكبر من متوسط طول آبائهم . ومعنى هذا أن هناك اتجاهاً عند أبناء البالغين في الطول وأبناء البالغين في القصر للتراجع إلى النقطة المتوسطة في الطول .

وظهرت في ضوء هذا القانون نتائج تربط بين الذكاء لدى أبناء الفئات الاجتماعية المختلفة وبين ذكاء آبائهم كأنما هو صفة من الصفات البيولوجية ، والجدول الآتي يوضح هذه النقطة :

نسبة ذكاء الآباء	نسبة ذكاء الأبناء	مهنة الآباء
حوالي ١٢٠	حوالي ١٥٠	كبار رجال المهن والأعمال
١١٥	١٣٠	رجال المهن المتدربين والمتقنون
١٠٩	١١٨	المهنة بالأممالات الكتابية
٩٢	٨٦	والعمال المهرة
٩٨	٩٧	العمال غير المهرة
٩٠	٨٠	العمال الشبهون بالمهرة
		العمال في فترات متقطعة

كذلك يتضح ربط الذكاء بالعوامل الوراثية في تلك الصبيحة التي نادى بها بعض العلماء المشتغلين بقياس الذكاء من أمثال بيرت وتومسون في بريطانيا ، وكاتل في الولايات المتحدة ، وفحواها أن ذكاء الأمتين آخذ في الانحدار بسبب انخفاض متوسط الذكاء لدى الأسر التي تنجب أطفالاً كثيرين ، وارتفاعه النسبي لدى أبناء الأسر التي تنجب أطفالاً أقل . والجدول التالي يبين النتائج التي توصل إليها تومسون في اختبارات الذكاء في جزيرة وايت .

التكيف والابتكار ، والتغلب على الصعوبات ، وحل المشكلات ، والتصرف في المواقف .

وقد وضعت لقياس الذكاء اختبارات متعددة لتسبر المستويات العقلية المختلفة ، وأحكمت حلقات الاختبارات حتى تكون صحيحة بمعنى أنها تقيس ما تزعم قياسه فلا تقيس شيئاً آخر ، وحتى تكون ثابتة بحيث تعطى النتائج نفسها كلما طبقت على الشخص الواحد ، وحتى تكون مميزة لمختلف الدرجات بين من تقيس ذكاءهم (١) .

ولا شك أن مسألة العوامل الوراثية في الذكاء فرض من الفروض الأساسية الشائعة التي تكمن وراء تصوره وطرق قياسه . ويزعم القائلون بذلك أن الظروف الاجتماعية إنما تقوى العوامل الوراثية أو تضعفها ؛ وقد ذهب بعضهم إلى تحديد مدى تأثير البيئة في هذا الصدد ، فقدرت بما لا يزيد عن ٢٠ ٪ ، ونسبة الوراثة بحوالي ٨٠ ٪ ، وقدر غيرهم نسباً أخرى لكل من العاملين . واستتب هذا أيضاً قوياً : إن عوامل الوراثة وتأثيرها في التجميعات المتحضرة أقوى وأوضح منها في البيئات المتخلفة حضارياً حيث يكون لعوامل البيئة أهمية أكبر فيما تقيسه اختبارات الذكاء . وقد دعمت أهمية عوامل الوراثة في الذكاء بما يعرف بثبات نسبة الذكاء :

$$\text{Constancy of I.Q.} = \frac{\text{العمر العقلي}}{\text{العمر الزمني}} \times 100$$

فهى نسبة لا تتغير مع السن واكتساب خبرات جديدة ، أو بالتعلم أو غيره من الظروف الاجتماعية ؛ ولهذا كانت نسبة الذكاء الثابتة معياراً هاماً في الحكم على التلاميذ أو في تقدير صلاحية الإنسان لعمل الأعمال ؛ فإذا قدرناها في أى وقت من الأوقات استطعنا أن نتوقع مطمئنين مقدار ما يترتب على هذا الذكاء من عمل أو تصرف في المستقبل .

(١) محمد خليفة بركات - الاختبارات والمقاييس العقلية . القاهرة . مكتبة مصر . ١٩٥٤ (الفصل الرابع) .

الأفكار والنظم الديمقراطية ؛ مما عرض مسألة المقاييس العقلية للنقد ، ودعا إلى إعادة النظر في فروضها وأسسها . وكان من أول تلك الأسس التي أعيد النظر فيها مدى تأثير البيئة والوراثة على الذكاء ، فأجريت الاختبارات على التوائم المتطابقة من بويضة واحدة حيث تكون العوامل الوراثية متماثلة إلى أقصى حد ممكن ، وتبين منها أنه سواء في الحالات التي كانت فيها بيئة التنشئة واحدة أو مختلفة فإن هناك فروقا بينهم في الذكاء أو في الاتجاهات الانفعالية . ولا شك أن الاختلافات بين التوائم الذين نشئوا في بيئات متباينة كانت واضحة وذات دلالات إحصائية حيث بلغ الفرق بين التوأمين في بعض الحالات ٢٤ درجة من درجات الذكاء ؛ وهذا مما يعزز الرأي القائل بأهمية العوامل الاجتماعية في موضوع الذكاء (٢) .

أضف إلى هذا أن الأبحاث الحديثة في الذكاء قد شككت في بعض عناصره الجوهرية المعتمدة على فرض الوراثة ؛ فقد أظهرت بعض هذه الأبحاث أن نسبة الذكاء ليست ثابتة . وكان الزعم القائم منذ أبحاث ترمان وما تلاها يقوم على هذه الدعوى التي تدعم اتخاذ مقاييس الذكاء أداة لتصنيف التلاميذ وتقسيم الفصول واختيار الصالحين لأنواع معينة من الدراسة ؛ فقد طبق اختبار ستانفورد - بينيه على مجموعة من الطلاب ، ورصدت نتائج ، ثم أعيد تطبيقه على المجموعة نفسها على مدى عشر سنوات متتالية ، فكان معامل الارتباط بين النتائج الأولى واللاحقة كالآتي :

المدة	معامل الارتباط *
بعد أسبوعين	٠,٩٥

Anastasi, A & Foley J.P., Differential Psychology, (٢)
1949, New York, The Macmillan Company. (Revised edition)
pp. 343-348.

(٥) هو المعامل الذي يحدد نوع العلاقة بين متغيرين ، وتنحصر قيمته بين +١ و -١ ، أي بين العلاقة المطردة الكاملة . والعلاقة العكسية الكاملة وما بينهما من درجات .

عدد الأسر المختبرة	عدد الأولاد في الأسرة	متوسط ذكاء الأطفال
١١٥	١	١٠٦,٢
٢١٢	٢	١٠٥,٤
١٨٥	٣	١٠٢,٣
١٥٢	٤	١٠١,٥
١٢٧	٥	٩٩,٦
١٠٣	٦	٩٦,٥
٨٨	٧	٩٣,٨
١٠٢	أكثر من ٨	٩٥,٨ (١)

وهكذا يلاحظ المستعرض لموضوع الذكاء وأسانيده ونتائج أهمية دور الوراثة في تصور المشتغلين بقياسه ، بل ارتباطه في فروضه الأصلية بقوانين علم الحياة حيث تفسر خصائص النبات والحيوان بعوامل الوراثة وصلتها بعوامل البيئة ، وما استقرت عليه تلك الخصائص كنتيجة حتمية لعملية التكيف والبقاء ؛ ومن ثم نرى كيف تأثر القياس العقلي بالقوانين البيولوجية ، كما تأثرت بهذه القوانين أيضاً جملة من الفروض في علم النفس فيما يتصل بموضوع السلوك والدوافع .

وقد ارتبط موضوع القياس العقلي ، إما بأبناء علماء اشتغلوا بدراسة الفسيولوجيا وعلم الحياة مثل جونتون وفنت ، أو استمد كثيراً من اتجاهاته من الدراسات المتصلة بسلوك الحيوان كما هو الحال في دراسات تريون على سلالات الفيران الذكية والغبية وسلوكها في المتاهات .

• • •

وقد صادف تطبيق الاختبارات العقلية منذ أواخر القرن التاسع عشر النظم الاجتماعية التي تنسق معه في تصنيف الناس بحسب قواعد محتومة تلعب الوراثة فيها دوراً كبيراً ، بيد أن الدراسات الاجتماعية قد أظهرت أهمية الظروف والعوامل البيئية وقيمة النشاط البشري في تكوين الخواص النفسية والعقلية ، وسارت هذه الدراسات مع نمو

Eysenck, H.J., Uses and Abuses of Psychology (١)
(Pelican Books) 1953. (الفصل الرابع)

انتقاء التلاميذ في المدارس الإعدادية والإلحاقية بالمدارس الثانوية النظرية ، ولكن البحوث التي أجريت على العلاقة بين نتائج هذه الاختبارات ونجاح التلاميذ الواقعي في التحصيل والدراسة فيما بعد لم تسفر إلا عن معامل ارتباط يتردد بين ٠,٤ ، ٠,٥ على الأكثر ، وهي علاقة ضعيفة نسبياً ، ولا يمكن الاطمئنان إليها إحصائياً ؛ ولذلك ظهرت الدعوة إلى أن تستبدل بهذه المعايير بطاقات مدرسية جامعة تسجل فيها مختلف المعلومات عن أحوال التلميذ ومدى تقدمه الدراسي ونموه الاجتماعي والعاطفي ومجالات نشاطه في الفصل وخارجه^(١).

وفي الولايات المتحدة قامت بحوث للنظر في صلاحية اختبارات الذكاء كأساس للحكم على قابلية التلميذ للتعلم على اعتبار أنها تقيس الاستعداد ، ولا تتأثر بالعوامل الثقافية ، ولعل أشهر هذه الأبحاث وأدقها ما قامت به جامعة شيكاغو بإشراف الأستاذ أليسون دافيز ، وكان هدف هذا البحث بيان العلاقة بين نسبة الذكاء والمستويات الاجتماعية للتلاميذ ، والوصول إلى معرفة أنواع عناصر الاختبار المشبعة بالعوامل الثقافية . والتي يتميز فيها تلاميذ المستوى الاجتماعي العالي وتلك التي يتميز فيها تلاميذ المستوى الاجتماعي المنخفض ، وتلك التي يتساوى فيها الفريقان. وقد استخدم في البحث اختبارات للذكاء أكثرها لفظي وأقلها غير لفظي . والمهم في نتائج هذا البحث أن متوسط نسبة الذكاء للتلاميذ في المستوى الاجتماعي الأول أعلى من متوسط نسبة الذكاء للمجموعة الثانية بدرجات متفاوتة وبحسب نوع الاختبار وأعمار המתحنيين . وتبين أن هذه الفروق تظهر أكثر ما تظهر في تفوق الفئات الاجتماعية العالية في عناصر الاختبارات التي تغلب عليها الناحية اللفظية والرمزية . وقد يكون هذا الارتباط بين نسبة الذكاء والفئات

بعد سنة	٠,٩١
بعد سنتين	٠,٨٧
بعد ٣ سنوات	٠,٨٣
بعد ٤ سنوات	٠,٧٩
بعد ٥ سنوات	٠,٧٥
بعد ١٠ سنوات	٠,٥٥

ويتبين من هذا الجدول أن نسبة الذكاء قد تغيرت على مدى عشر سنوات بحيث لم يعد لنتائج الاختبار من ناحية ثباتها دلالة إحصائية قوية يمكن الاعتماد عليها والتكهن بما كان يمكن أن يحدث بعد مرور هذه المدة كما كان الزعم القديم^(١).

وقد أجرى ستودارد عدة اختبارات لمعرفة مدى ثبات نتائج اختبارات الذكاء ومدى تأثيرها بعوامل الخبرة والدراسة أو المعلومات ، واختار لذلك مجموعة ضابطة ومجموعة تجريبية على النحو المألوف في مناهج البحث العلمي ، وقطع في نتائجه بتأثير الظروف البيئية في نتائج الاختبارات (٥) ، كما قطع بأن نسبة الذكاء ليست ثابتة ، ولا يمكن الاعتماد عليها في اتجاه النمو العقلي الذي لا يمكن ضمان سيره بحسب أية قواعد معلومة .

وقد تردد صدى هذه الشكوك في معظم البلاد التي اصطلحت من اختبارات الذكاء وسيلة لتصنيف التلاميذ : ففي إنجلترا مثلاً كانت هذه الاختبارات وسيلة من وسائل

(٥) انظر السيد محمد خيرى : الإحصاء في البحوث النفسية والتربوية والاجتماعية . الباب السابع - دار الفكر العربى ١٩٥٦ .

(١) Dearborn, W.F., Rothney, J.W., et al.,

Predicting the cHilds' Development - Cambridge Sci-Art Publishers, 1941.

(٥) يحسن هنا أن نقل نصاً للعبارة التي انتهى إليها ستودارد من أبحاثه :

"The evidence supplied by research is making it apparent that intelligence is not fixed and determined ... For brains that appear intact and efficient physiologically and neurologically, there is no guarantee that mental growth will proceed according to any standard."

Encyclopedia of Educational Research, Moore, artic Education

أو اختبار رسم الرجل ، حيث تضع نتائج الاختبارين الأخيرين الفئة المختبرة في صف ضعاف العقول ^(١) ، كما ظهر أيضاً أن الأطفال اليابانيين يفوقون الأطفال الأمريكيين في عناصر الاختبار التي تتطلب جهداً وتركيزاً وقدرة على التصور البصري أو الإدراك المكاني ، على حين يتفوق الأمريكيون في العناصر التي تتطلب قدرة حسابية أو لفظية ، كما يتميز أطفال الهنود الحمر عن الأمريكيين في اختبار رسم الرجل ^(٢) .

وفي روسيا السوفيتية أقبل المسؤولون عن شؤون التعليم على إعادة النظر في تنظيمه على أسس علمية عقب ثورة ١٩١٧ ، فاحتضنوا اختبارات الذكاء بصفتها أحدث الأدوات العلمية المعروفة إذ ذاك ، وعين لكل مدرسة في المدن الكبرى أحد المختصين في شؤون القياس العقلي بعد تدريبه على ذلك تدريباً خاصاً ، وقسمت المدارس تبعاً لذلك إلى مدارس عادية ، ومدارس خاصة يذهب إليها من تثبت اختبارات الذكاء عدم صلاحيته للتعليم في المدارس العادية ، بيد أنه سرعان ما تعرضت سلامة اختبارات الذكاء في الحكم على الأطفال للنقد الشديد وخاصة بعد أن تبين أن الغالبية العظمى ممن اتهموا إلى المدارس الخاصة كانوا من أبناء العمال الذين أخذت الجمهوريات السوفيتية تعتمد عليهم في بناء المجتمع الجديد. وفي الوقت الذي أظهر العمال كفاية وقدرة على مختلف الأعمال الصناعية والفنية والإدارية أصيبوا بخيبة أمل حين ألفوا معظم أبنائهم في المدارس الخاصة . وبعد دراسات ومناقشات فنية حول موضوع القياس العقلي تقرر إلغاؤه بقانون صدر عام ١٩٣٦ .

• • •

وفي ضوء كل هذه الاعتبارات نتساءل عن الذكاء كتجريد فكري يفسر ظواهر عقلية معينة ، فترى أن مجال

الاجتماعية في نظر هؤلاء الباحثين راجعاً إلى عوامل وراثية أى أنه يحتمل أن يكون أبناء الفئات العليا قد ورثوا عن آبائهم ذكائهم ، كما يمكن أن يعزى هذا الارتباط أيضاً إلى عوامل البيئة والتنشئة الاجتماعية . وبالرغم من ترددهم وعدم قدرتهم على الجزم بعامل معين في هذا الصدد فإنهم يرجحون أن مادة الاختبارات وعناصرها متأثرة إلى حد كبير بالظروف الاجتماعية ، وأن الاختلاف في النتائج إنما يعزى إلى ما تشجع به الاختبارات من أسئلة تكون أقرب إلى ثقافة الفئات الوسطى أو العليا في المجتمع ، وإلى أن هذه المواقف الاختبارية لا تعني قوى التلاميذ من الفئات التي هي أقل حظاً ، فتدفعهم إلى بذل أقصى جهدهم في الإجابة عنها على حين يجد فيها الآخرون حافزاً قوياً .

هذا فضلاً عن الاختلاف في الاعتياد والألفة أو المأخذ الجدى للمواقف الامتحانية : فقد وجد مثلاً أن المجموعة الثانية من تلاميذ المستوى الاجتماعي الأقل كانت أكثر اعتياداً على التخمين والحظ واختبار الإجابة الأولى في العناصر التي فيها اختيار إجابة صحيحة من جملة إجابات ^(٣) .

ويبدو أثر الاختلاف في النظر إلى مشكلات الحياة ومعالجتها أو في الاهتمام بأنواع معينة منها في مدى ونوع استجابة الأفراد من حضارات وثقافات متنوعة لاختبارات الذكاء : فهناك أنواع من الحضارات يستجيب أفرادها للاختبارات العملية بحكم ظروف بيئاتهم وألفهم بالمسائل العملية في حياتهم اليومية ؛ فما تعرضه هذه الاختبارات العملية قريب الشبه بآتماط حضارتهم ومشكلاتها ، كما ظهر ذلك عند قبائل الشلوك حيث كانت نتائج اختبار التمرين الذي وضعه ألكسندر أعلى من نتائج اختبار الماتهة

E. Ellis, K. & Davis, Allison et al., Intelligence (١) and Cultural Differences, The University of Chicago Press, 1951.

يستطيع القارئ أن يقتصر على قراءة القسم الثاني من التقرير حيث يعطى صورة واضحة عن الموضوع إذا أراد تجنب التفاصيل . (Part II pp, 51-78).

Fahmy, M., Initial Exploring of the Shilluk (١)

Intelligence. Dar Misr, 1956 p. 29.

Anstasi & Foly, Op. Cit., pp. 738-740.

(٢)

يتميز بالقدرة على تكوين بعض العادات وعلى إدراك بعض أنواع العلاقات .

وتقترب هذه الفروق في القدرة العقلية بين الإنسان والحيوان بفروق واضحة في المسافة التي يشغلها فصلاً الجبهة في المخ Frontal lobes . والاختلاف في تصور التفكير الإنساني والحيواني اختلاف كبير لا كمي ؛ فإن الحيوان حتى في أعقد صورته إنما يستجيب لحاجاته البيولوجية المباشرة ، ولما تتطلبه مقتضيات البيئة التي يعيش فيها من تكيف مادي يواجهه مواجهة غريزية . أما تفكير الإنسان فهو تفكير اجتماعي ينتزع مادته ومقوماته ومعانيه من أنواع النشاط البشري الذي يقوم به ومن العلاقات الإنسانية التي يكونها ليتحكم في بيئته عن طريق معداته وتنظيماته ، وبذلك أصبح لدى الإنسان وسائل جديدة لم يحظها الحيوان تمكنه من السيطرة على بيئته ومن اتخاذ ما يراه مناسباً للتعامل معها ، فاستطاع الإنسان أن يعيش في مختلف الأجواء والبيئات : يصنع الملابس ، ويوقد النار ، ويبني البيوت ، ويقطع الغابات ، ويخترع الآلات . وبعبارة أخرى استطاع الإنسان عن طريق وعيه ونشاطه الاجتماعي وقدرته على العمل والإنتاج أن يخلق بيئته وأن تنهياً له مجالات جديدة لتكوين نواحي إنسانيته ، فلم يعد يكتفى بسد حاجاته البيولوجية ، بل استطاع أن يكتسب عادات جديدة وأن يخلق لنفسه حاجات جديدة ، ولم يعد يكتفى برغبته في مجرد المحافظة على البقاء ، بل اهتم بتنمية الحياة نفسها ودفعها في اتجاهات معينة والاستمتاع بها .

وبتنوع جوانب النشاط البشري ظهرت أنواع جديدة من القدرات البشرية ليست معروفة في عالم الحيوان : كالقدرة على التعبير الفني ، والقدرة على الاستمتاع بالموسيقى ، أو القدرة على الدقة والاحكام في العمل ؛ وكلها ظهرت نتيجة لوعي الإنسان ونشاطه الاجتماعي .

وفي ضوء هذا أيضاً يصبح من الأمور القسرية تحديد مستوى كفاية الإنسان أو قياس قدراته والحكم عليها في نقطة زمنية معينة واتخاذ ذلك معياراً لما يمكن أن

غامض وتحديدده أكثر غموضاً : فاختبارات الذكاء بعناصرها المختلفة المتنوعة تحاول قياس مظاهر متعددة ، وتعتبر هذه العناصر مجسات لسبر أغوار العمليات العقلية التي يضم بعضها إلى بعض ، فيكون نتيجة حساسها ما يعرف بالذكاء ؛ فهل الذكاء هو القدرة على التفكير الجرد ، أو هو القدرة على حل المشكلات ، أو القدرة على التصرف ، أو القدرة على التكيف ، أو القدرة على التعلم من المواقف الجديدة ، أو القدرة على الابتكار ، أو القدرة على التركيز ؟ . فاختبارات الذكاء الحالية تحاول قياس جميع هذه العمليات وأكثر منها .

وحتى إذا تم الاتفاق على نوع أو أنواع من هذه العمليات لتحل ما يمكن أن يصطلح عليه بالذكاء فينبغي أن نتساءل : هل إذا كان الذكاء هو القدرة على التفكير مثلاً فأى نوع من التفكير ؟ وفي أى الموضوعات ؟ وإذا كان الذكاء هو القدرة على حل المشكلات فأى نوع من المشكلات ؟ مشكلات العمل أو البيت أو العلاقة مع الناس أو الترفيه أو الحصول على المال ، أو الشهرة ؟ في تصور أنواع المشكلات وطرق معالجتها وحلها يختلف الأفراد تبعاً لتنشئتهم الاجتماعية وظروفهم الحضارية ، كما ظهر من نتائج الاختبارات التي أشرنا إليها لدى بعض أهل الثقافات المتباينة . ووراء هذا كله أنواع من القيم والأهداف الشخصية والاجتماعية التي يسعى الأفراد والمجتمعات إلى تنميتها ورعايتها ؛ وهكذا تبدو مسألة محتويات اختبار الذكاء معقدة للغاية ، وليس من الدقة العلمية أن يغفل المشتغلون باختبارات الذكاء خطر هذا التعقيد وضرورة توضيح فروضهم في هذا الصدد .

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الإنسان يختلف عن سائر الكائنات الحية بأنه يتميز « بالقدرة الواعية » التي تمكنه من أن يفكر ويعمل ، ويكون في الوقت نفسه مدركاً أنه يفكر وأنه يعمل ؛ ومن ثم يكون متحكماً في سلوكه هادفاً في نشاطه . أما تفكير الحيوان فإنه يقتصر على معرفة للمدركات الحسية الأولية ، وفي أرقى مراحلها

سابق على كل خبرة وتعلم ، كما أننا نسلم بأن ما يفعله الشخص تحت ظروف معينة هي ظروف إجراء الاختبار - يمكن أن يكون دليلاً على ما يمكن أن يعمل بوجه عام ... كذلك نسلم بأن الاختبار ما هو إلا عينة من سلوك الطفل ككل ، والعينة تدل على الكل ^(١٠) ولا شك أن مثل هذه الفروض والسلمات تحتاج إلى مزيد من المناقشة والتوضيح . وقد حاولت في هذا المقال أن أتعرض لبعضها ، وهي محتاجة إلى مزيد من البحث والتحقيق ، لأن آثار هذه الفروض لا تقتصر على مجرد اختبارات الذكاء كأدوات علمية ، وإنما تمتد إلى موضوع التعليم نفسه في جملته وتفصيله : ولهذا الموضوع مجال آخر (٥) .

(١) أحمد زكى صالح ، علم النفس التعليمي - القاهرة - مكتبة النهضة (الطبعة الثالثة) ١٩٥٣ ص ٢٤٩ .

(٥) لم نتعرض في هذا المقال للأساليب الإحصائية المتبعة في قياس الذكاء أو القدرات العقلية ، وأصحها معامل الارتباط والتحليل التامل . واستعمال هذه الأساليب الإحصائية لا يلغى إطلاقاً أهمال الواقع المختلف للفروض في تفسيرات نتائجها ، بل أرق تركيزاً وانتحاف من سلفها .

Grome, L., Theory versus Empiricism in Medicine.
Modern Quarterly vol. No. I Winter 1951-52.

يصل إليه ، أو ينتظر منه في المستقبل ؛ لأن الكفاية أو القدرة لا تظهر إلا عن طريق ممارسة العمل وفي أثناء معاناته ؛ ولهذا يمكن اعتبار القدرات وليدة للظروف التي يتمكن المرء فيها من القيام بالنشاط الذي يستغرق فيه بطريقة ناجحة ومرضية له والمجتمع الذي يعيش فيه . أضيف إلى هذا أن قياس الذكاء أو القدرات العقلية عن طريق اختبارات في مواقف مصطنعة لا يمكن اتخاذها دلالة يمكن التكهن عن طريقها بما يمكن أن يصل إليه الفرد في المواقف الاجتماعية الواقعية ؛ فليس إنتاج الإنسان ونشاطه حاصل جمع لذكائه وقدراته العقلية أو مزج ميكانيكي لها ، وإنما هو تفاعل كيميائي بين عناصر لا نهاية لها في نشاطه المتصل الحلقات مع الظروف المادية والاجتماعية التي فيها يتعاملان معاً .

* * *

وبعد - فهذه بعض الخطرات العامة حول موضوع المقاييس العقلية وفروضها التي تؤخذ على أنها أمور مسلم بها كما عبر عنها أحد المشتغلين بعلم النفس حيث يقول : « لا شك أن وراء فكرة القياس العقلي بعض المسلمات ؛ ونحن نسلم بطبيعة الحال أن الذكاء موروث ، أي أنه



الفضاء بين العلم والخيال

بقلم جون داني

ترجمة الأستاذ محمد ضيرى سعيد

الأخرى - ينبغي أن يمرّ فوق القطبين الشمالى والجنوبى ، حتى إذا دارت الأرض حول نفسها تحت هذا المدار صارت فى حيز الإمكان رؤية القمر الصناعى فى أى مكان على ظهر البسيطة ، ولأنه لا وجود - فى هذه الحال - لقوة « القذف المقلاعى » فإن الضرورة توجب استخدام صاروخ قاذف أكثر قوة ، لكن سبوتنك رقم (١) لا يبعد كثيراً عن المدار القطبى ، وما على الروس إلا أن يتخذوا قمراً صناعياً أخف منه قليلاً ، أو يصطنعوا صاروخاً أقوى قليلاً حتى يظفروا لقمرهم الصناعى بمدار قطبى .

وللقمر الروسى أثر منبه ، يخرجنا من السكرة إلى الفكرة ؛ فلا بد أن يكون قد استخدم فى إطلاقه الصاروخ العابر للقارات . وواقع الحال أنه كان على الأرجح صاروخاً من هذا القبيل هبى لهذا الغرض . وقد أطلق القمر على ارتفاع ٣٠٠ ميل بسرعة ١٨,٠٠٠ ميل فى الساعة ، ويستطيع الصاروخ نفسه أن يحمل قنبلة مثبتة فى رأسه إلى هدف يقع على مسافة ٥,٠٠٠ ميل .

عند إطلاق قمر صناعى لا يتسع المجال للخطأ فى تحديد الارتفاع الذى يطلق منه ، وفى تحديد سرعته واتجاهه . ولا جدال فى أن الصاروخ الروسى القاذف قد روعيت الدقة المتناهية فى ضبطه وتوجيهه ؛ كى يستطيع لإيصال القمر إلى مدار ، أى مدار ؛ فما بالك بإيصاله إلى هذا المدار الموفق . وقد استولى على الأمريكان قلق شديد من جراء مشكلة التوجيه هذه ، ولو أنهم

خلال الأسبوع الأول من شهر أكتوبر الماضى امتحى الحاجز المهوش الحوّل الذى يفصل حقائق العلم عن القصص العلمية التى ينسجها الخيال . . . فما كنه هذا القمر الروسى الصناعى ؟ وما مغزاه ؟ أنجربة علمية ناجحة هو أم خطر حربى داهم ، أم الخطوة الأولى فى الطريق إلى القمر ؟ أحقاً إن « عصر الفضاء » الذى طالما أفاضت فيه القصص العلمية قد أظلمنا أوانه ، وأدركننا إبانته ؟

أبادر فأقول : إن « سبوتنك » رقم ١ - وهو الاسم الذى أطلقه الروس على قمرهم الصناعى - فتج فى علمى مذهل ، أكثر إيماناً فى الطموح من القمر الصناعى الذى تنبأ الولايات المتحدة الأمريكية لإطلاقه ، وأثقل منه عشر مرات ؛ مما يجعله أصلح عشر مرات لأن يكون « معملًا فضائياً » ؛ إذ فى مقدوره أن يحمل عدداً أكثر كثيراً من آلات القياس والتسجيل .

ثم إنه قد أطلق فى مدار أكثر نفعاً ؛ لأنه يكاد يخلتق فوق جميع المناطق المأهولة من الأرض ، أما القمر الأمريكى فسيسلك طريقاً يكاد يوازى خط الاستواء ؛ ولذلك فإنه سيحلّق فوق رقعة أصغر من سطح الأرض ، ولن يكون مريباً أبداً فى أوروبا الشمالية . والمدار الاستوائى الذى من هذا القبيل يحتاج إلى صاروخ قاذف أقل قوة ؛ لأن دوران الأرض حول نفسها يدفعه هو الآخر بنوع من « القذف المقلاعى » يساوى فى خط الاستواء قرابة ١٠٠٠ ميل فى الساعة .

القذائف الصاروخية

إن المدار المثالى للأغراض العلمية - من الناحية

سينجحون هم قطعاً في حلها أيضاً ، وعلى ذلك ، فالدلائل تدل على أن الصاروخ القاذف للقمر الروسى يمكن أن يوجه في دقة وإحكام بحيث يصل إلى نيويورك كذلك .

مشروع فانجار

إذن ، فعلى الرغم من أن مشروعات الأقمار الصناعية ما هى إلا جهود « سلمية » يراد بها المشاركة في السنة الجيوفيزيائية الدولية — لا سبيل إلى تجاهل الحقيقة الواقعة ، وهى أن القمر الروسى هو أؤكد دلالة على أن السيد خروشتوف يعنى ما يقول حين يزعم أنه يملك صاروخاً عابراً للقارات . كذلك يتجلى بوضوح أن برامج الأقمار الصناعية والصواريخ الروسية متشابكة .

ومن الواضح أن هذا — من وجهة النظر السوفييتية — هو أقل الطرق نفقة وأيسرها تكليفاً للإفادة من المخترعات ، وأفضلها للانتفاع بعلمائهم ومهندسيهم . وقد اضطر « مشروع فانجار » الأمريكى الذى يتقدم علماء من المدنيين دون أن تكون لهم أية صلة بالبرامج الصاروخية — إلى استعمال صواريخ البحث في الأجواء العليا بعد تطويرها ، وهى من حيث القوة أقل بكثير من الصواريخ العابرة للقارات في إطلاق قمرهم الصناعى . وبينما تجرى الحال في أمريكا على هذا المنوال ، سيتمكن الروس بلامرء من إطلاق أقمار صناعية أضخم وسيبتغولون في القضاء إلى مسافات أبعد* .

ويقضى بنا هذا إلى اعتبارات هامة . وأشد ما يكتنف سبوتنك (رقم ١) من غموض — هو ما يحتويه في داخله ، ذلك أن كرة قطرها ٢٣ بوصة وزنتها ١٨٤ رطلا لا بد أن تملأ بشيء ثقيل جدا . وقد ذهب بعض* إلى أن معظم الوزن آت من بطاريات لتعزيز أجهزة الإرسال اللاسلكية Bleeping ، ولكن الروس أنفسهم يقولون : إن البطاريات لا ينبغي أن تستمر أكثر من

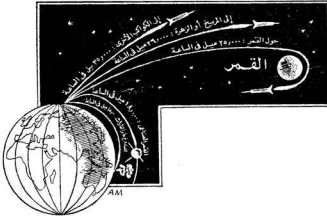
(*) حدث هذا فعلاً بإطلاق « سبوتنك » رقم ٢ يحمل الكلب « لايك»

ثلاثة أسابيع أو نحو ذلك . ويبدو أنه ليس ثم من سبب يدعو إلى أن يزيد على ١٠ أرطال أو ١٥ رطلا وزن بطاريات يراد بها تعزيز تلك الأجهزة لمدة ثلاثة أسابيع . ولا خفاء في أن القمر الصناعى يحمل مضخات تضغط غاز الأزوت حوله من الداخل لإبقاء درجة الحرارة على نسق واحد ، وهذه المضخات تزن بطبيعة الحال بضعة أرطال . والراجع أن القمر يحمل — أيضاً — أجهزة لتسجيل درجة الحرارة وصددمات الشهب إذا « دتمته » ، لكن نسبة كبيرة من « ١٨٤ رطلا ما تزال غير محسوب حسابها . وقد قال الروس مراراً وتكراراً : إن « سبوتنك » رقم (١) ما هو إلا نموذج أساسى بسيط ، زود بمعدات بسيطة والغرض الرئيسى من إعدادة هو تجربة طرق الإطلاق واقتفاء الأثر ، بل إن بعض الناس قد ارتأوا أن القمر الروسى يحمل صاروخاً يساوى وزنه وزن الآلات التى يريدون أن يجهبوا بها قمراً ثانياً يزعمون إطلاقه ، غير أن ذلك فبا يبدو إجراء يتطوى على إسراف لا مبرر له .

فلماذا — إذن — جعل وزن القمر الصناعى الروسى ثقيلًا إلى هذا الحد ؟ من الاحتمالات التى يجوز افتراضها هو أنه أحاط به غلاف كثيف من مائه أعدت خصيصاً لمقاومة الحرارة المرتفعة التى تتولد لدى دخوله في أوبته طبقات الجو التى هى أكثر كثافة .

المبوط إلى الأرض

من المشكلات الرئيسية بالنسبة للصاروخ العابر للقارات — مشكلة إززال القنبلة المثبتة في رأسه دون أن تحترق كما تحترق الشهب ، لكن العلماء يهتمهم في الدرجة القصوى — أيضاً — إطلاق قمر صناعى استطاع استعادته ، مشتملا على كل التسجيلات العلمية ، أو في القليل إطلاق قمر صناعى ، يستعصى على الاحتراق أربعاً وعشرين ساعة يتمكن خلالها من الدوران سابحاً في الجو حول الأرض عدة مرات متوهجاً يخطف بريقه الأبصار كأنه الشهاب ، ويدور في ببطء نسي حتى



وآلات نجد أنك إذا كنت تملك قمرا زنته ١٨٤ رطلاً
تصنع به ماتشاء فإن ذلك يغريك ثم يغريك بمحاولة القيام
بتجربة تهدف إلى استعادة القمر إلى الأرض سالماً لم
يحمسه سوء .

تري ماذا يجيء بعد سيوتنك رقم (١) ؟ ستكون
الخطوة الأولى أقماراً صناعية مزودة بأجهزة علمية معقدة
للمساهمة في أعمال السنة الجيوفيزيائية الدولية ؛ وفي هذا ما
يشير العلماء ؛ وقد يأتي آخر الأمر بنتائج عملية — مثل
اتصالات لاسلكية وتكهينات جوية أفضل — تنجم عن
التعمق في تفهم طبقات الجو العليا وكيف تؤثر الشمس
فيها .

بيد أن الخطوة التالية لهذه الخطوة — هي التي
تصيب الخيلة بدوار والتي تجعل أهل الوار من العلماء
يفكرون في هندامهم حين ينتقون أودية السفر في الفضاء !

نحو القمر

أولاً وقبل كل شيء ، إن الصاروخ الذي أطلق
سيوتنك رقم (١) يستطيع كذلك قذف كرة تزن قرابة
عشرة أرباطال حتى تصل إلى القمر ، وإذن ؛ فالقمر

تتيسر دراسته على مهل ؛ فإن يكن الروس قد أزمعوا
معاونة رجال الحرب في حل مشكلتهم الخاصة ؛ « الإياب »
إياب الصاروخ مع رأسه سالماً ، وإدخال السرور على
قلوب العلماء في الوقت ذاته — كان ذلك خيراً مضاعفاً .
والصاروخ الذي في المقدور استعادته سالماً لا حاجة
به إلى المعدات الضرورية لإرسال النتائج لاسلكياً إلى
الأرض ، وإذا كنت على شغف خالص بالسفر في
الفضاء راكباً القمر الصناعي فإن استعادة هذه الأقمار
هي مشكلة المشكلات بالنسبة لك ولأمثالك .

وعلى ذلك — يبدو جد محتمل أن القمر الصناعي
الروسي ينطوي على ضروب من تجارب الاستعادة ، أو
إذا لم يكن قد انطوى عليها فقد تنطوي عليها الأقمار
المقبلة .

كل ذلك بالضرورة من قبيل الافتراض والارتياح ،
ولكن لا جدال في أن جميع من يعنيه الأمر — العلماء ،
وتجار الصواريخ ورحالة الفضاء المنتظرين — حريصون
على الاهتمام بمشكلة أوبة الأقمار من الفضاء واستعادتها
إلى الأرض سالمة .

وبينا القمر الروسي ربما لا يحتوي إلا على بطاريات

الهدف المستقر

وأرى أن استخدام الأقمار الصناعية في الأغراض الحربية يبلغ فيه . وما القول بإنشاء « محطات الفضاء » أو « معازل الفضاء » الآلات ، تسد منها إلى نيويورك أو موسكو ضربات ساحقة تهلك الزرع والضرع من مدار على ارتفاع ألف ميل من الأرض — إلا حديث خرافة ؛ ذلك أنها ستكون هدفاً ثابتاً مستقراً يُنال من الأرض . ومحطات « الإنذار » والمراقبة غير المزودة بخلاقي من البشر تلك التي ترقب كل حركة يأتي بها العدو من الفضاء — هي الأخرى مشكوك في مبادرتها بإعطاء إشارة الخطر . . بل إن الكواكب الصناعية قد تحذف مراقبة التحركات في البحر أو التطورات الصناعية فوق اليابسة ، ولكنها لكي تأتي بأية فائدة لا بد — على الأرجح — من أن تكون على ضخامة تجعل من السهل كشفها ونسفيها بالقنابل .

وأخيراً ؛ ما خطب الأقمار الصناعية التي تحمل ناساً فوق متنها ؟ وماذا عن السفر في الفضاء ؟ إن من التسرع أن تزاد اليوم قولة كبير الفلكيين في بريطانيا عقب تعيينه مؤخراً في هذا المنصب : « حكاية السفر في الفضاء هراء فارغ » ، لكن عند الرواية والتقدير المتزن الرصين يبدو حقاً أنها أشبه شيء بالهراء وأدنى إلى المحال .

فإرسال رجل في قمر صناعي يعني — أيضاً — إرسال ما يقيم أوده من طعام وشراب وهواء ، ووقايته من الحرارة والبرودة والشهب والأشعة الكونية ، واتخاذ الوسائل الكفيلة بإعادته سالماً إلى الأرض . وفي الوسع تخطيط المعدات والصواريخ اللازمة ، وحين ذاك تترأى الصواريخ العابرة للقارات وسبوتنك رقم (١) كأنها من أدوات العصر الحجري بالقياس إليها . وفي الإمكان تصوّر مثل هذه المعدات من الوجهة الفنية الصناعية ؛ ومع ذلك فإن هناك أشياء في ضمير الغيب ، وبخاصة الأخطار التي تهدد

الطبيعي — من وجه — قد أصبح في متناولنا الآن ؛ وهنا يشرد الفكر ، ويتأرجح : فأين نحن بالضبط من السفر في الفضاء ؟

إن إرسال شيء إلى القمر هو — أولاً — مسألة تتطلب قذفه بعيداً في سرعة كافية ، والسرعة الضرورية هي ٢٥,٠٠٠ ميل في الساعة تقريباً ، يعني أسرع من « سبوتنك » الأول بمقدار ٧,٠٠٠ ميل في الساعة ، وفي وسعتك أن تحاول إصابة القمر بقذيفة ، ثم ترجو أن تعرف المزيد عن طبيعة سطح القمر بمراقبة الصدمة ومشاهدتها بواسطة التليسكوب ، ولكن معظم العلماء أكثر اهتماماً بإطلاق صاروخ لا يصدم القمر وإنما يلتف خلفه ، ويقوم — إن أمكن — بعمل تسجيلات عن وجهه الخلفي المستور عنا ، ثم يعود إلى الأرض . وعلى الرغم من أن مشكلات التوجيه ستكون شاقة عصية على الحل فإن هذين المشروعين كليهما يبدو أن تنفيذهما ممكن من الناحية الفنية قبل وقت غير بعيد جداً .

بل ربما كان إيصال « معمل أوتوماتيكي » Robot Laboratoy إلى القمر أكثر إثارة ، وهذا السوء الحظ صعب المرام جداً ؛ لأن الصاروخ ينبغي أن يحمل ثقلاً ضخماً من الوقود يستهلك في دفعه حتى القمر . وتعود مشكلات التوجيه فتكون مرة أخرى كثوداً وعرة . إلا أن ذلك — أيضاً — يبدو أمراً في حيز الإمكان ، بل هو مستطاع في غضون العشرين عاماً القادمة إذا صحّ عزم من يهمهم الأمر على السخاء بالمال اللازم .

ومن المشروعات التي في المقدور تنفيذها — كوكاب نصف دائمة غير أهلة بأى من بنى الإنسان ، قد ترتفع عن الأرض ١٠٠٠ ميل تكون بمثابة محطات للمواصلات التلفزيونية ومراكز للأرصاء الجوية ، إلخ ، ولكن يبدو من المستبعد أن تساوى مثل هذه الكواكب تكاليفها على أية حال .

لسنوات قادمة بأقمار صناعية لا تحمل إنساناً ، تكاليفها أقل جداً ، وخطرها أخف وأهون كثيراً .

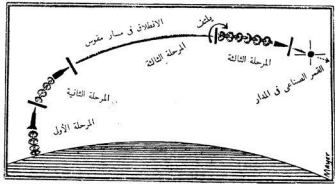
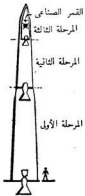
يبقى بعد ذلك عامل الهيبة القومية الذى لا يمكن التكهّن به : فى أمريكا ناس من أهل الجلد يقولون بأن « طريقة الحياة الغربية » لا يمكن تبريرها إلا بالوصول إلى القمر قبل السوفييت . وهناك دلالات توى إلى أن الروس - على غير انتظار - قد انصرف اهتمامهم إلى الكواكب التى تحمل ناساً من البشر وإلى السفر فى الفضاء ، لكن لم يتأكد بعد : هل يرجع ذلك إلى قيمته الدعاية العظيمة ، أو يرجع إلى أهميته العلمية ؟

إن الموارد التى لا غنى عن بعثتها فى « سباق فضائى » بين الغرب والشرق من الممكن ، فى رأى العلماء ، إنفاقها فى وجوه أفضل ، ما فى ذلك شك . ولا جدال فى أن « سباق » التسلح بالصواريخ الموجهة هو الذى جعل الكواكب الصناعية فى حيز الإمكان . أما النفقة على الكواكب التى تحمل البشر أو لإرسال البعثات إلى القمر فإنه يتعين تبريرها على أسس حربية . ويبدو من غير المحتمل أن تسخو أية حكومة لها مسكة من العقل بالمال اللازم لمثل هذه المشروعات على النطاق الواسع الذى لا معدى عنه ؛ فلديها الأموال الكافية للعلماء ، ولكنها ليست مستعدة للصرف على مشروعات رواد الفضاء اللانهاى .

الحياة من ناحية الشهب والأشعة الكونية . وعلى هذه الأقمار أن تثبت لكل ذلك .

لا يمكن أن يعتبر القمر الذى يحمل إنساناً أو أكثر من قبيل المستحيلات ، ولكن هل يمكن الانتفاع به ؟ إنه لا يلقى كثير ترحيب من رجال الحرب الذين يرغبون فى إضرام نيران حرب تصلاها آلات فى صورة البشر ، لا طيارون من لحم ودم ينضون بالحياة ، ويفضل معظم العلماء ملء الأقمار الصناعية بأدوات ومعدات أوتوماتيكية ، لاملأها بأجهزة تكييف الهواء والأطعمة المعبأة اللازمة لرجال الفضاء . إنما القمر المصنوع لا شك يهم الراغبين فى السفر إلى القمر الطيبى ، فهو فى الواقع مرحلة تمهيدية ضرورية : ذلك لأن البعثات التى تبغى الرحلة إلى القمر يجب عليها تجميع معدات جزءاً فجزءاً بداخل قمر صناعى ، أو من فوق سطحه ، ومن هناك تنطلق بهم سفينة الفضاء إلى القمر الأصل ؛ ذلك لأن الصاروخ الذى يبدأ من الأرض بكامل معدات الرحلة إلى القمر لا مفر من أن يكون على ضخامة يستحيل معها إطلاقه .

يبدو إذن أن مثل هذا المشروع قد قضى عليه البقاء فى حيز القصص العلمية سنوات كثيرة ؛ لا من أجل الصعوبات الفنية الجسيمة فحسب ؛ ولكن من أجل أنه خيل من الجدوى والمعنى والغد ، وسيكتفى العلماء



أطلق القمر الصناعي الروسي بوساطة صاروخ ذي ثلاثة أدوار ، والراجع أن تتابع تحركاته كانت شبيهة بتلك التي رتب للقمر الصناعي الأمريكي والتي أجمعت في هذا الرسم التوضيحي :

(١) « المرحلة الأولى » - وهي الأكبر - تحرق وقوداً سائلاً لمدة ١٤٠ ثانية ، يدفع الصاروخ إلى ارتفاع ٣٥ ميلاً بسرعة ٤٠٠٠ ميل في الساعة .
 (٢) أدوات المرحلة الأولى تحترق وتسقط .

« المرحلة الثانية » مزودة أيضاً بوقود سائل ، يشتعل ، ويدفع الصاروخ لمدة ١٥٦ ثانية إلى ارتفاع ١٤٠ ميلاً بسرعة ٩,٥٠٠ ميل في الساعة .

(٣) أدوات المرحلة الثانية تحترق وتسقط . ويسبح الصاروخ في مساره المقوس لمدة ٢٩٠ ثانية إلى ارتفاع ٣٠٠ ميل ، وتنخفض السرعة إلى ٩٠٠٠ ميل في الساعة . وتوجه الصاروخ إلى طريقه الصحيح نفثات صغيرة . كل معدات التوجيه معبأة في المرحلة الثانية .

(٤) « المرحلة الثالثة » : يلتف الصاروخ الذي يحتوي على القمر الصناعي فوق قاعدة لتثبيت . (مزودة بوقود صلب) يدفع القمر الصناعي أفقياً على ارتفاع ٣٠٠ ميل لمدة ٥٠ ثانية حتى يصل إلى سرعة مدارية قدرها ١٨,٠٠٠ ميل في الساعة .

(٥) « خاتمة المرحلة الثالثة » ، ينطلق القمر الصناعي ، ولكن أدوات المرحلة الثالثة تدور مع القمر . يستغرق تتابع هذه الأدوار كلها ١٠ دقائق .

چيوتو

من رواد النهضة الأوروبية

بقلم الدكتور ص الباشا

ولقد صاحب هذا التطور الاقتصادي والاجتماعي والديني تطوراً فني : فن جهة وضع في الإنتاج الفني اتجاهه عقلي ، ونظر إلى الفن نظرة معتمدة على الملاحظة والمشاهدة ؛ ومن جهة أخرى عنى الفنانون بتصوير الطبيعة ، وب تأكيد الجانب الإنساني في صوره وجماليهم . ولقد شملت هذه المظاهر الاجتماعية المختلفة كثيراً من المدن الإيطالية ؛ غير أنها كانت أوضح ظهوراً في جمهورية فلورنسا لازدهار صناعة الحرير والصوف فيها في ذلك العصر ، والعناية بتنظيمها ؛ مما أدى إلى ازدياد نفوذ الطبقة المتوسطة وغناها ، وتكوين النقابات السياسية ، واستيلائها على السلطة .

ولقد عاش چيوتو الفنان الفلورنسي من حوالى سنة (١٢٦٦ - ١٣٣٧ م) في تلك الفترة التي تتميز بانتصار الطبقة المتوسطة ، ووضوح خصائص مجتمعتها ؛ ومن ثم جاء إنتاجه الفني متسماً بما تتسم به هذه الطبقة من « بساطة » وتعقل واتزان وصرامة ، واستمدت تصوره للفن من دنيا هذه الطائفة التي تشتغل بالصناعة والتجارة ، وتبنى حياتها على أسس ثابتة ، ولا تغالى في التظاهر والترفع . ولم يكن فن چيوتو مجرد صدى لروح عصره فحسب ، بل إن ذلك العبقري استطاع أن يبتدع أسلوباً فنياً جديداً يختلف تماماً عن أساليب العصور الوسطى ، ويعتبر في الوقت نفسه تجسماً فنياً صادقاً للنهضة الإيطالية ومبادئها ، فضلاً عن أن فنه كان الأساس الذي قام عليه الفن الأوروبي ، والمدرسة التي تعلم فيها فنانون النهضة الإيطالية

ترجع المدنية الحديثة في أساسها إلى عصر النهضة ، ذلك العصر الذي نشطت فيه حركة إحياء العلوم والمعارف وتنبه فيه الأوروبيون إلى التراث اليوناني ، فأخذوا يغتربون منه ، ويرسمون خطاه ، كما ظهرت فيه قيمة الإنسان كفرد ، فاعتز بنفسه ، وصما بفكره ، واعتمد على تجاربه الشخصية واستنتاجاته الخاصة ؛ ومن ثم قام بالاكتشافات الجغرافية والعلمية الهائلة التي كان لها أثرها في تطور الحضارة تطوراً كبيراً ؛ حتى بلغت المستوى العالى الذي نشاهده في هذه الأيام .

ولقد ظهرت بوادر هذه النهضة الأولى في إيطاليا ؛ إذ كان للتغير الذي طرأ على المجتمع الإيطالي في القرن الثالث عشر آثاره القوية التي مهدت لظهور هذا العهد الجديد ، فتميز الميدان الاقتصادي بتحول اقتصاد الأرض إلى اقتصاد المال ، وتطور الإقطاع إلى ثروة نقدية وأدى ذلك إلى نمو مراكز التجارة والصناعة ، وتسرب النشاط العام من الريف إلى المدن ، وإلى نشأة حكومات المدن التي ظهر فيها نوع من الحكم الديمقراطي ، وسادت فيها الطبقة الوسطى التي اشتغلت بالتجارة والصناعة ؛ ومن ثم غلب على المجتمع روح التعقل والواقعية : فالتاجر يختلف عن الزارع ؛ إذ على حين تغلب على الفلاح نزعات التواكل والتسليم يتسم التاجر بروح التدبير والحساب والتقدير . أما في المجال الديني فقد ظهر سان فرانسيس الاسيزي (سنة ١١٨١ - ١٢٢٦ م) ورهبانه الذين اهتموا بالإنسان ، وعنوا بالتأمل في الطبيعة ، ودعوا إلى تذوق جمالها .

بل النبع الذى نهل منه الفنانون الأوروبيون ومن تأثر بهم حتى يومنا هذا .

ولد جيوتو فى أسرة ريفية فقيرة بالقرب من مدينة فلورنسا ، ولقد وردت بشأن اشتغاله بالتصوير قصص أقرب إلى الخيال : فأورد جيبرتى Guiberti فى « شروحه » أنه كان يلهو وهو صبي صغير برسم خروف من الطبيعة على قطعة مسطحة من الحجر حين مر به تشيابوى Cimabue أعظم مصورى فلورنسا فى عصره ، فأخذ إعجاباً ببراعة الصبي الموهوب ، واستأذن والده فى أن يستصحبه معه ، فوافق على ذلك ؛ وهكذا أصبح جيوتو من تلامذة تشيابوى .

وذكر فزارى Vasari بصدد الصلة بين جيوتو وأستاذه العظيم قصة أخرى تشير إلى تفوق جيوتو فى فن التصوير ، فذكر أن التلميذ قد تعلم هذا الفن ، ونبغ فيه حتى بذل أستاذه ، وتفوق عليه ، وكان من نتيجة ذلك أن اعتزل تشيابوى التصوير .

ولقد ذكر بعض المؤرخين أن جيوتو أسهم مع أستاذه فى زخرفة كنيسة سان فرانسيس فى مدينة أسيزى بالصور الجيرية frescoes ؛ وتنسب إليه مجموعة من الصور تمثل مناظر من حياة سان فرانسيس ، وهى تحف بالجزء الأسفل من جدران الكنيسة العليا ، ويستشف من هذه الصور أن رسامها فنان متشبع بروح جديدة : فى الصورة التى تمثل « الراهب الأسيزى يتصدق بعباءته » إحساساً بجمال الطبيعة ، ورغبة فى التعبير عنها ؛ كما أن فيها براعة فى التصميم ، وعناية بالتوزيع الجميل .

وإذا كانت الصورة يتجلى فيها جمال وتوازن وتنسيق يتناسب هو وعبقريته جيوتو فإنها تختلف فى أسلوبها عن أسلوبه المعروف : فالصورة مسطحة وقاصرة من حيث التعبير عن العمق أو إظهار البروز ، والأشخاص مجردة من الثقل غير راسخة على الأرض . ومن جهة أخرى توضح

الصورة تصوراً ذهنياً مختلفاً عن تصور جيوتو المنطقى : فالحادثة تقع بالقرب من جبلين على قمة أحدهما رسم الفنان صورة جزء من مدينة أسيزى ، وعلى قمة الآخر رسم بعض منازل المدينة نفسها .

غير أنه يمكن تعليل الاختلاف فى الأسلوب بأن جيوتو قد رسم مجموعة هذه الصور فى بداية حياته الفنية فى العقد الأخير من القرن الثالث عشر حين كان متأثراً بأسلوب أستاذه تشيابوى ، وميوله البيزنطية ، وقبل أن يتأثر بالأسلوب الرومانى ، فمن المعتقد أنه قد تأثر كثيراً فى أثناء زيارته لرومة فيما بين سنتى ١٢٩٨ م ، ١٣٠٠ م بالمدرسة الرومانيسكية التى تطورت عن الطراز الرومانى ، والتى ظلت تعمل فى رومة حيث لم تندثر الآثار الرومانية ، ومن ثم لم تنس التقاليد الفنية الكلاسيكية .

والخى أن جيوتو قد عاصر أساليب فنية مختلفة يرجح أنه أخذ من بعضها روحها وتصوراتها ، وما تغطى عليه من مبادئ وأفكار ، ومن بعضها الآخر أسلوبها ومظهرها ، وإذا قلنا : إن جيوتو قد تأثر بغيره فليس معنى هذا أن أسلوبه كان مجرد تقليد ؛ فعلى الرغم من التيارات المختلفة التى تعرض لها ابتكر أسلوباً جديداً يختلف كل الاختلاف عن غيره من الأساليب السابقة أو المعاصرة ، وعالج مشكلات فنية كانت قد أهمل أمرها فى أوروبا منذ أكثر من عشرة قرون . ويتضح أسلوب جيوتو فى ضججه وإتقانه فى صور كنيسة أرينا فى بادوا Arena Chapel ، التى يرجح أنها أنجزت فيما بين سنتى ١٣٠٣ م و١٣٠٥ م .

عند ما دخلت هذه الكنيسة فى صيف سنة ١٩٥٠م أحسست بالتناسب والتوافق بين الزخرفة والعمارة من جهة وبوحدة تنظيم الزخرفة فى مجموعها من جهة أخرى : فالكنيسة تتكون من قاعة مستطيلة ذات جدران أربعة تغطيها الصور ، ومسقوفة بقبة نصف دائرية على شكل سماء زرقاء تتأللاً فيها النجوم . وتتألف زخارف الجدران

ولا يقف اهتمام جيوتو في هذه الصورة عند التعبير عن الإحساسات البشرية ، ولكنه يعنى أيضاً بتصوير الإنسان كما يراه ، أى أنه يصور الجسم بأبعاده الثلاثة : كتلة ثقيلة لها حجم ، ويحاول أن يصل إلى هدفه بتدريج كثافة اللون ، ولأنه كان يحاول أن يكسب أشخاصه هيئة الجسمانية ، ويسبغ عليهم سمة الواقعية في الحركات — كان لا بد أن يحقق لهم مساحة ذات عمق يتحركون فيها . ولقد استطاع فعلاً هذا العبقري أن يوجد لأشخاصه حيزاً يشغلهم . وفضلاً عن ذلك زوّد جيوتو صورته ببعض العناصر الطبيعية حتى يضفى عليها جو الواقعية : فصور بعض الأشجار موزعة فوق مرتفع من الأرض ، وخلفها السماء بلونها الأزرق ، ورسم جزءاً من الحظيرة وقد أخذت الأغنام تخرج من بابها بعد أن شغل الراعيان عنها بسيدهما الحزين كما زوّدها بلمسة طبيعية : فصور كلباً يستقبل سيده ، ولكن بهدوء يتفق مع جو الأسى الذى يسود الصورة .

ومن الواضح أن الفنان قد وزع عناصر موضوعه توزيعاً جميلاً ، وأضفى على الصورة مسحة من التناسب والتناسق والتنغم : انظر مثلاً كيف استطاع أن يوفر التنغم الجميل بتوالى الخطوط الأفقية لحائط الحظيرة وسقفها ! ثم أوجد التوازن في الصورة بأن قابل بين هذه الحركات الأفقية والكتل العمودية للأشخاص ! وإلى جانب هذا التقابل بين الخطوط الأفقية والعمودية في الصورة تقابل آخر في الأعمار بين الشباب والشيوخ . ولقد نسق الفنان عناصر الصورة تنسيقاً خادماً أغراضه ، لاحظ كيف أوجد صلة بين أشخاصه الثلاثة عن طريق رسم الوجوه : فصور وجهاً جانبياً ، ثم صور بعده وجهاً بين جانبي وأمامي ، ثم رجع «ثانية» إلى الوجه الجانبي ، وهكذا ربط بين الأشخاص الثلاثة ، وأوجد مساحة محصورة بينهم ، كما استطاع الفنان أن يحقق العمق بأن تحايل على نقل نظر المشاهد من المقدمة إلى الخلف بواسطة ترتيب الحركات : ففي مقدمة الصورة رسم كيشاً يخفّض رأسه إلى أسفل كأنه يأكل من خشاش الأرض ،

من ثلاثة صفوف أفقية من صور صغيرة تتناسب هي وحجم الكنيسة ، وتمثل مناظر من حياة المسيح وأيوب . وأسفلها زخارف مرسومة على هيئة أكتاف من الحجر تقوم بينها على كلا الجدارين الجانبيين اثنتا عشرة صورة لنساء يرمز نصفها إلى عدد من الفضائل ، والنصف الآخر إلى عدد من الرذائل .

والتصور الزخرفي في هذه الكنيسة الصغيرة ليس له مثيل في التصوير الإيطالي : فضلاً عن ملاحظة التألف مع العمارة الذى لم يعرف في أوروبا إلا في نهاية القرن الثالث عشر — عنى في الزخرفة بالمشاهد نفسه : فزمت الإطارات « البسيطة » الواضحة التى تحف بالصور وتفصل بينها كأنها تشاهد من وسط الكنيسة ، كما روى في رسم الصور أن يتيسر على المشاهد فهمها كأنه يقرأ فصول قصة متتابعة : فتبدأ الصور من أعلى مثله لحياة جدّى المسيح ، ويلي ذلك حياة مريم العذراء ، ثم حياة المسيح واضطهاده ، كما أن الزخرفة يجمع بينها السقف الأزرق المقيبى بالإضافة إلى اللون الأزرق الذى يظهر في الصور كلها .

كان جيوتو يقص بالصور سيرة المسيح كما تخيلها من قراءة الإنجيل ، فخص كل صورة من المجموعة بواقعة من حياة المسيح أوحياة أسلافه ، ولم يتقيد في تصويره بما اصطلاح عليه عرف المصورين من قبله ، بل كان يصور ما توحى إليه القصة حين يقرأها ، ويتمثلها في خاطره كالإنسان فنان : ففي الصورة التى تمثل « رجوع يواقيم إلى الرعاة » نستشف أن جيوتو قد قرأ القصة ، وتصورها في خياله تصوراً طبيعياً معقولاً ، ثم أخذ يصورها تصويراً واقعياً « بسيطاً » ، وهذه الصورة تقص كيف أن يواقيم قد رجع إلى رعاته بعد أن رفض الكهنيس اليهودى قبول قربانيه بحجة أنه غير مقبول عند الإله الذى حرّم الذرية ! فيصوره خافض الرأس ، ينظر إلى الأرض حزناً كاسف البال ، والراعيان الشابان يتبادلان نظرات التعجب المزوج بالشفقة على الشيخ المسن البائس .



رجوع يواقيم إلى الرعاة

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



مذبحة الأبرياء

علمياً مبنياً على الهندسة والحساب ، أو عرفوا الملاحظة العلمية ؛ ومن ثمّ كان جيوتو يعتمد على حواسه وعقله فحسب دون أن يتيسر له ماض علمي ، أو تجارب سابقة ، أو عرف سائد .

* * *

هذه الصورة — شأنها شأن صور الصف الأعلى في كنيسة أرينا في بادوا — يكتنفها الهدوء في الحركات وفي التعبيرات إلى جانب « البساطة » في اختيار العناصر وتوزيعها ، وذلك على عكس الصور السفلى التي تبدو أشد تعقيداً ، وأكثر تنوعاً في التصميم ، وأغنى من حيث التعبير النفساني ؛ مما يرجح أن جيوتو قد بدأ بتصوير الصف الأعلى ، وانتهى بتصوير الصف الأسفل .

ومن الملاحظ أن جيوتو كان كلما تقدم به الوقت ازداد خبرة وتجربة وجرأة ، وزادت قدرته على الربط بين عناصر صورته وبمجموعات أفرادها ، ومال في الوقت نفسه نحو الحركة ونحو الإثارة ؛ فالصورة التي تمثل « مذبح الأبرياء » تضطرب بالحركة ، وتعبر عن العواطف الإنسانية تعبيراً قوياً مثيراً : أليس منظر الأطفال — وهم يستزعجون من أمهاتهم ، ويصرعون بحشية وقسوة — يثير في نفسك عواطف الألم والشفقة على الأمهات البائسات والأطفال الأبرياء ، وفي الوقت نفسه يثير سخطك على الجند القساة الغلاظ الأكباد ؟ ويزيد من إثارة المشاعر منظر هيرود الحاكم وهو يتبع المذبحة من الشرفة بهلوه وغير مبالاة !

ولقد استطاع جيوتو أن يوفر الوحدة في الصورة ، وذلك عن طريق التوزيع البارع لعناصرها ؛ ففي الصورة توازن رائع بين العمارة ، وتناسب تام بين أوضاع الأشخاص ؛ انظر مثلاً كيف قابل بين الجندي إلى اليمين الذي يؤلينا ظهره ، ويكاد يهوى بسلاحه على الطفل البريء ، والسيدة إلى الشمال التي تواجهنا وقد استسلمت في يأس وألم إلى القدر المحتوم .

وقد تمكن جيوتو بمقدرته الفنية أن يربط بين المجموعة

ورسم خلفه إلى الشمال شاة معتدلة الرأس ، وإلى الخلف منهما صورة الكلب يرفع رأسه إلى سيده ؛ ومن ثمّ أوجد الصلة ، وربط بين المقدمة والمؤخرة بفضل التنوع في الحركات ، وبفضل الانتقال من حركة إلى ثبات ثم الرجوع ثانية إلى حركة . ولحق أن الصورة غاصة بمثل هذه البراعات في التصميم التي تدل على الملكة الفنية ، والذوق الجمالي ، وحسن التقدير .

وعلى الرغم من نجاح جيوتو في تحقيق الجمال الفني وفي محاولته تمثيل الإنسان ، والتعبير عن عواطفه ، وفي تصوير الثقل والبروز والعمق — فإن محاولاته لا تخلو من النقص : ففي تمثيل الأشخاص والعناصر الطبيعية الأخرى لجأ إلى التبسيط والتجريد ؛ وهذا التبسيط واضح في تصوير الثياب الفضفاضة التي تمثل الجسم بكتله الكبيرة ، وذات الثنيات المبسطة العريضة المتوازية أو التي تتجمع في نقطة ثم تنساب إلى أسفل ، كما أن محاولته التجسيم بالظل والضوء لا تزال في مرحلة بدائية . وبغضاً عن ذلك فإنه في تصوير الجسم البشري وأجزائه المختلفة يوضح جهلاً ظاهراً بالتشريح ، كما يتضح هذا النقص في الصور باقي الكائنات الحية . وإذا كان جيوتو قد استطاع أن يعبر عن العمق ، وأن يرسم المنظر الطبيعي ذا أبعاد ثلاثة ، وليس كالستارة كما كانت الصور في العصور الوسطى — فإنه من الواضح أن هذه المحاولات لا تزال في بدايتها ؛ فالمنظر لا يتراجع إلى الأفق ، وهو لا يعدو أن يكون مساحة ضيقة أشبه ماتكون بخشبة المسرح تكاد تضيق بما عليها ، وأغلب الحركات من جانب إلى جانب ، وليست من الأمام إلى الخلف ، أو من الخلف إلى الأمام .

ومع هذا فيجب أن نقرر أن هذا النقص يرجع في حقيقة الأمر إلى عجز الوسائل التي كانت معروفة في ذلك العصر لا إلى جيوتو نفسه ؛ فلم يكن الفنانون في ذلك الوقت قد درسوا الجسم البشري دراسة علمية أو استغلوا علم التشريح في فهم ، أو درسوا الضوء والظل ، أو استنبطوا قواعد المنظور ، أو توصلوا إلى التعبير عن العمق تعبيراً

ويلاحظ في هذه الصور أن الإثارة تتركز في وسط كل منها ، ثم تتدرج في الهدوء نحو الجانبين ، ويتضح ذلك في الصورة التي تمثل « أتم سان فرانسيس الأسيزي » ، ففيها تتركز الأهمية على رأس الراهب الراقد على فراش الموت حيث تلتفت النظرات وتتجه الحركات . وعلى الرغم من مهارة جيوتو في توزيع عناصر الصورة فإن تصور المساحة والعمق فيها لم يتقدم كثيراً عن صور كنيسة أرينا في بادوا .

ولم يقتصر نشاط جيوتو على مجموعات الصور التي سبقت الإشارة إليها ، ولكنه كلف أعمالاً فنية أخرى في كثير من مدن إيطاليا وفرنسا ، ثم حاز الشرف المرموق حين عين في سنة ١٣٣٤ م في وظيفة كبير مهندسي مدينة فلورنسا ، حيث أسند إليه الإشراف على تشييد برج الأجراس Campanile الملحق بالكاتدرائية ، والذي وضع حجرأساسه في ١٨ من يولية سنة ١٣٣٤ م . وأخيراً مات جيوتو في أوئل سنة ١٣٣٧ م ، ولم يتم من البرج غير طبقتين ؛ وهكذا لم يكتب له أن يشاهد تمام مشروعه العظيم .

لا شك في أن جيوتو كان فناناً من أعظم الفنانين المبتكرين المبدعين في كل العصور ، كما كان له أثر عميق في التصوير الأوروبي ؛ إذ تعتبر صورته بحق الأساس الذي قام عليه فن التصوير في أوروبا .

ولقد ذاع صيت جيوتو في حياته وبعد مماته ، فاعتز به أهل فلورنسا بل إيطاليا كلها ، وتناقلوا فيما بينهم كثيراً من الأخبار عن سيرته وأماجه ، ومع أن معظم هذه الأخبار يدخل في حكم الأساطير والخرافات فإنها تدل على المكانة الرفيعة التي بلغها ، وعلى التقدير العظيم الذي حظى به فنه وإنجازه .

كان التصوير قبل جيوتو ينظر إليه كحرفة من

في المقدمة وهيرود في الشرفة ، وذلك بأن قاد عين المشاهد بالحركات من جسم الطفل الذي تعلق بأمه إلى يد الجندی التي تقبض على رجل الطفل ، ثم إلى ذراع مرفوعة لطفل آخر خلفه ، ومنها إلى يد هيرود . وفي الصورة عناصر تقابل كثيرة : كالتقابل بين المواجهة والإدبار ، وبين ضعف الأمهات وقسوة الجند ، وبين براءة الأطفال وإجرام الحراس .

وجيوتو هنا - شأنه في ذلك شأنه في باقي صوره - يعتمد اعتياداً كبيراً على النظرات : فهي يعبر عن الحالات النفسية لأفراد من جهة ، ويربط بينهم من جهة أخرى .

وعلى الرغم من أن صور كنيسة أرينا في بادوا تمثل أسلوب جيوتو في نصجه وأصالته فإن الأعمال التي أنجزها بعد ذلك في فلورنسا توضح أن تصوره الفني كان في تطور مضطرد .

ومن المعروف أنه أنجز في هذه المدينة زخرفة مقصورتى باردى Bardi Chapel وبيروتي Peruzzi Chapel في كنيسة سانتا كروتشي . والحق أن صور هاتين المقصورتين قد نالها كثير من العطب والترميم حتى فقدت من حيث التفاصيل وأسلوب التصوير أصلها القديم ؛ ومع هذا فلها تفيد كثيراً في التعريف بالتقدم الذي أحرزه جيوتو من حيث التصميم والتوزيع العام وطريقة تصوره لموضوعاته .

وتشتمل مقصورة باردى على سبع صور تمثل حوادث من حياة سان فرانسيس الأسيزي ، وتشتمل مقصورة بيروتي على ست صور : ثلاث منها تمثل مناظر من حياة يوحنا المعمدان ، وثلاث تمثل مناظر من حياة يوحنا الحواري . وعلى الرغم من اختلاف أسلوب صور المقصورتين فإن التوزيع العام لها جميعاً يوضح المستوى العالي الذي وصل إليه جيوتو في التصميم ، والبراعة في ترتيب الأشخاص ترتيباً جميلاً متناسقاً في ساحة محدودة .

حتى اصطلاح على تسميتهم بأتباع جيوتو .

على أنه إذ كان فن جيوتو قد استبهم على فناني القرن الرابع عشر فإنه قد ظهر في بداية القرن الخامس عشر في فلورنسا نفسها الفنان مز تشيو Masaccio من حوالى سنة (١٤٠١ - ١٤٢٨ م) الذى استطاع بحق أن يستوعب فن سلفه العظيم، وأن يطوره ، وأن يتقدم به خطوات كثيرة نحو ذروة النهضة .

من مراجع البحث

Cavalcaselle and Crowe, A New History of Painting in Italy, London 1864, ff.

Ghiberti (L.), The Commentaries, Courtauld Institute of Art.

Hauser (A.), The Social History of Art, London 1951.

Siren (O.), Giotto and Some of his Followers, Cambridge 1917.

Toesca (P.), La Pittura fiorentina del Trecento, Bologna 1929.

Van Marle (R.), Italian Schools of Painting, Paris 1924.

Vasari (G.), Lives of the Painters, Sculptors and Architects.

Venturi (A.), Storia dell'arte italiana.

الحرف ، لا يحتاج في إنتاجه إلا إلى براعة يدوية ، وتمرين عملي ، وعلم بأدوات الصناعة ووسائلها ، ولكن ما حفظته الأخبار الشعبية عن جيوتو ، وما رواه عنه معاصروه من الأدباء المفكرين أمثال دانتي الذى قرّنه بالشعراء ، وأمثال بوكاشيو وفيلاتي - يوضح كيف أنه قد استطاع أن يسمو بمركز الفنان من مجرد صانع يعمل بيديه إلى مفكر يعتمد على إحساسه وتخيله وذهنه .

ولم يكن المصور في العصور الوسطى غير واحد من رعييل يتشابه أفرادهم الذين يخضعون في عملهم لتقاليد سائدة مسيطرة ، لا يفكرون في أن يجيدوا عنها ، فجاء جيوتو وخرج على تقاليد عصره ، فأبرز شخصيته في إنتاجه ، وطبعه بطابع مميز خاص . ولقد صارت هذه الظاهرة من أبرز سمات الفن في العصر الحديث .

ويعتبر القرن الرابع عشر بحق قرن جيوتو ؛ فلقد كان هو عميد الفن فيه ، وعلى الرغم من أن أسلوبه كان من الابتكار والجددة والتقدم بحيث لم يتسن لأحد من معاصريه أو خلفائه في هذا القرن أن يفهمه حق الفهم ، ومن ثم أن يطوره - فقد اعتبر كثير من مصوري فلورنسا في هذا القرن أنفسهم تلامذته وحماة تقاليده الفنية



ماتم سان فرانسيس

لمحات في فن رمبرانت

لصورة الملاك . وفي صورته « العرس الليلي » تتلاحق الكتل المظلمة والكتل المضيئة في مقدمة الصورة على حين تطل الأوجه المضيئة من جزئها الخلفي وكأنها عقد من الكواكب اللامعة ، وهكذا يتباين التوزيع الفنى بين الظلال والضوء في « الثور المسلوخ » وفي « نكران القديس بطرس » وغيرها . . .

فهل كان رمبرانت نفسه صاحب هذا الطابع الفنى الذى أكثر من استخدامه ؟

الواقع لا . . . فلقد جاء هذا أصلاً من إيطاليا ، على يدى ليوناردو دافنشى ، ونشره تلاميذه من بعده ، ولكن لا شك في أن رمبرانت قد خبر هذا من فجر حياته الفنية . فأعجب به ، ثم لم يتركه طوال حياته الفنية التى امتدت لأكثر من أربعين سنة .

• • •

كان رمبرانت قد نزل أمستردام قادماً من بلدته « ليدن » وهو فى السابعة عشرة من عمره ، وقضى فى أمستردام سنتين يدرس التصوير على « بيتر لستان » ، وعن طريق بيتر وصل رمبرانت إلى ما كان المصور الألمانى « آدم إلستيمير » أستاذ لستان وصاحبه قد جاء به من إيطاليا .

ولكن إذا كان رمبرانت نفسه قد نقل بدوره عن ناقل سبقه فإنه كان ذا نصيب فى التجديد ، فإن تلاميذ ليوناردو دافنشى ، وعلى رأسهم « كارافاجيو » قد استغلوا الظلال والضوء لإبراز حجوم ما يرسمون من صور للأشخاص ، ولكن رمبرانت لم يهتم بالحجوم وإبرازها

لكل فنان طابعه ، وله اتجاهاته الخاصة التى تكمن فى أعطاها عبقريته ، ونحن عادة عند ما نقف أمام لوحة لأحد كبار الفنانين نحس بشعور جارف من التقدير بالرغم من أننا ربما لا نعرف الهدف الذى رعى إليه الفنان من عمله الذى يستهويننا ، ولكن لا شك أن تقديرنا يزداد ، كما يمكن أن تزداد متعنتاً بما نشهد من فن لو استطلعنا أن ندرك أهداف الفنان ، وأن نتعرف الطابع الخاص به دون غيره من كبار الفنانين . ورمبرانت ليس غريباً في هذا عن غيره ، ولكن عظمتة إنما تكمن فيما تكشف عنه لوحاته من صراع بين الظلال والضوء .

وسواء كانت لوحات رمبرانت تقدم صورة لشخص أو عرضاً لامرأة متجردة أو جانباً من مناظر الطبيعة الصامتة ، أو كانت تعرض للمشاهدين مرحلة من مراحل الحياة اليومية لنفر من الناس أو مشهداً من مشاهد العهد القديم — فإنها فى جملتها عبارة عن مساحات لامعة مضيئة تواجه غيرها قائمة مظلمة ، إلا أن رمبرانت لم يتبع نموذجاً واحداً مماثلاً في هذا الطابع الذى غلب على صورته كلها ، بل تطور مع الأيام طوال حياته الفنية حتى فى توزيعه للظلال والضوء .

وعند ما ندرس — على سبيل المثال — صورته « العاصفة » نجد « الظل » و « الضوء » يتجاوران المرة بعد الأخرى حتى تبدو الصورة أشبه بلوحة الشطرنج ، وفى صورته « صراع يعقوب والملاك » نجد مظهراً آخر لهذا التآرج بين الظل والضوء ، إذ نجد صورة يعقوب القائمة المظلمة وقد بدت وراءها الأشعة المضيئة اللامعة



بقدر اهتمامه بإظهار الشخصيات التي يتلقفها الضوء :
ففي صورته « العسس الليلي » كان كل الضوء من نصيب
الطفلة حتى بدت كباعث للضوء اندس بين الجند الذين
ترزخ بهم الصورة .

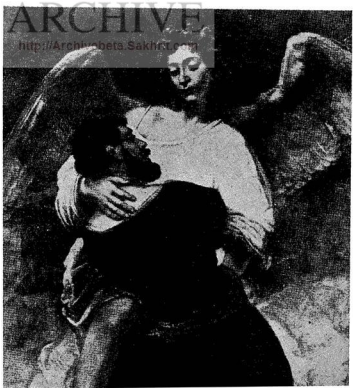
وقد أثارت صورته هذه التي رسمها سنة ١٦٤٢ م -
السنة التي ماتت فيها زوجته « ساسكيا فان أولينبرج »
وتركته ليواجه مشكلات الحياة وحده - أثارت ضجة
كبيرة لالدقة توزيع الضوء والظلال وحسب ، بل لإغفاله
التحديد والتفاصيل في رسم الجنود .

على أن إغفال رمبانت لاستخدام الضوء كوسيلة
لإبراز الحجم ، أو لإكساب الأشخاص الذين يسلط
عليهم الضوء لوناً من الجمال - ليس هو كل شيء ؛
بل إن رمبانت لم يهتم حتى بأوضاع الأشخاص الذين
قدمهم في صورة ؛ والوضع قد يكون وسيلة لإكساب



امرأة باكينة

من مجموعة خاصة ببرلين



صراع يعقوب والملاك

صوره - كلهم طوال الجنوع قصار الأرجل .
ورسم رمبرانت لنفسه أكثر من صورة وفي أكثر من
وضع ، وليس هذا لأن رمبرانت لم يجد ما يرسمه ، ولا لأنه
كان يجد في وجهه ملاحظة وهو الذي اشتهر بقبح وجهه ،

الأشخاص جمالاً ظاهرياً ليس لهم ، ولا سبباً في
صور النساء ، ولكن رمبرانت رسم أشخاصه في الأوضاع
التي قدرها بوحى خياله سواء أكانوا جاثمين على ركبهم أو
مسترخين ، بل إن شخصهم - على ما ندرك من أكثر





←
الثور المسلوخ



→
بين يدي الماشطة
رسم بالحبر لرمبرانت
فبراير ١٦٣٢ / ١٦٣٤

رأسه يمس كتفه ، وينحدر إلى أصابعه التي تلمس بالعصا ، وهكذا تتضح لنا عبقرية رمبرانت في تلاعبه بالضوء والظلال ؛ لأنه يعمل لكي ننقل بانتباهنا على التوالى إلى الأجزاء المضيئة من الصورة ؛ وفي تنقل انتباهنا يبدو لنا كأن الضوء هو الذى يتحرك .

على أن رمبرانت كان يتلاعب بالظلال تلاعبه بالضوء ، وكانت « الظلال » فى بعض صوره قوية قوة « الضوء » فى البعض الآخر . وفى صورته « الثور المسلوخ » تبدو الأهمية التى للظلال فى الجو المحيط بجوانب الثور وما به من تجويف وتقعير بتأثير تبدل الظلال بين القتام والظلمة الداكنة ، وإن كان رمبرانت لم يستخدم فى هذه الصورة اللون الأسود ، بل كل ألوانه فيها الأحمر والأصفر

ولكنه كان يجد فى هذا سبيلا إلى المعرفة : ألم يقل سقراط « إعرف نفسك لكي تعرف الناس » ؟

وأعظم الصور التى رسمها رمبرانت لنفسه الصورة التى يقف فيها فى جوار لوحة مرسمه وقد عصب رأسه وسلط الضوء بقوة على العصاية التى تغطي رأسه ؛ حتى إذا ما شعرنا بالحاجة إلى تهدئة قوة الضوء تحولنا بنظراتنا إلى وجهه . والغريب أننا نجد إذ ذاك — بسبب الضوء الخافت — ملاحظة فى وجه رمبرانت على خلاف حقيقة هذا الوجه !

وكان الضوء فى تقدير رمبرانت كأنغام الموسيقى من حقه أن يتلاعب بها ؛ ولهذا كان رمبرانت يعطى الضوء طابع الحركة : ففي صورة « الرجل ذى العصا » يدور الضوء حول الرجل فيضيء وجهه ، ثم يسرع من وراء

ARCHIVE
Sakhrit.com

والأسماء البني . وفي وسط الظلال التي تبعها هذه الألوان نكتشف رسم باب يبدو من ثغرة بين مصراعيه وجه امرأة ، وكأنها وقفت بدورها ترقبنا من وراء حلم الثور الذي ينضج دماً .

ولعل رمبرانت كان في صوره يرى دائماً إلى أن تقدر أشياء لا نراها ؛ لأنه لم يرسمها ؛ ففي صورته « بيتشعبه » نرى من المرأة الجاثية عند قدمي « بيتشعبه » رأسها وساعدها . ومع أننا لا نبصر ساقها ؛ لأن رمبرانت أبقاها خارج اللوحة — فإننا نتصورها جاثية وكأنها تلتحف بغطاء الظلمة التي ضاعت في الإطار القائم الكبير الذي لا وجود له والذي نخيله بتأثير الجو المحيط بالصورة .

وتقدم لنا صورة « بيتشعبه » شيئاً جديداً أيضاً يكشف عن تحول رمبرانت إلى مادييات الأشياء لاهتمامه الكبير بقطعة الورق التي تمسك بها « بيتشعبه » ، والقماش الذي تجلس عليه .

وفي صورته « القديس بطرس » يوزع رمبرانت الضوء

بين كتف القديس بطرس ورداء المرأة التي تتحدث إليه ، ويبدو الضوء كأشعة تندفع من عدة بواعث ، ثم تتركز كل هذه الأشواء بين الوجهين ، وكأن رمبرانت قد أراد أن يشعرنا بأنه ليس من الممكن أن يحدث في هذا الجزء من الصورة شيء لا نراه أو لا ندرسه ولا نحسه ؛ لأننا نكاد بتأثير الضوء ندرسه حتى الحديث الذي ينمى القديس بطرس للنطق به . على أن هذا التوزيع للظلال والضوء — وإن كان يبدو غير طبيعي أحياناً وكأنه ينجى من مخيلة الفنان ، ويتبع تفكيره وتقديره وحده — لم يكن يرضى جزءاً من الصورة أو يتركه ملتحفاً بالظلال إلا وهو يرى إلى إيضاح درجة الأهمية التي يختص بها العناصر المختلفة فيما يرسم من شخص أو مناظر .

وهكذا كانت « الظلال » كما كان « الضوء » شيئاً له تقديره عنده ، وكما لم تكن الظلال هي « الموت المحقق » لم يكن الضوء هو « الحياة المطلقة » ؛ فإن اقترانهما معاً كان هو المحيط الفسيح الذي بزغ فيه فن رمبرانت .

عن مجلة « Réalités »



الرأس الثور

حديث مع المثال العالمى هنرى مور بقلم الدكتور نبیه كامل

— إنها فى غاية الإبداع ولكن ما هذا ؟ . عيب فى البرنز ! وأشرت إلى النخر ، فقال مور : لا ، إني أصب تماثيلي بيدي ، وأراقب العملية خطوة خطوة ، هذه آثار نخر فى العظمة نفسها .

— عظمة ؟

— هذه عظم حوض حيوان يغلب أن يكون وعلاً ، وجلدتها فى حديقة منزلى . فإذا هى رأس ثور ينقصه هذان القرنان الصغيران . فأصفتها . وإليك النتيجة . ويبدو أن قد ارتسمت على وجهي علامات الدهشة — ولكن !

— إن كل أعمالى عن وحى ، أو منقولة إن شئت من أثر العوامل الطبيعية فى الجمادات . ولكن ليس هنا مكان استعراض هذه النظرية . أتحب أن تزورنى يوم الخميس المقبل لتناول الشاى لتعاود مناقشتنا الحامية فى أصول الفن ولأطلعك على الوسائل الجديدة التى أستعين بها لأخرج للعالم ما ترى هنا من تحف ؟ أرجو أن يسمح لك وقتك ، أنت تعرف بيتى فى الريف الذى يبعد عن لندن أكثر من ٤٠ كيلومتراً ، أرجو أن تقبل دعوتى . سأنتظرك فى المحطة يوم الخميس المقبل ، هل يوافقك قطار الساعة الثالثة فى لندن ؟ . سأكون فى انتظارك . إليك العنوان حتى لا تنسى . وقدم إلى بطاقة شخصية كتب عليها هنرى مور — هو جلاند ماتش هادام .

يعيش هنرى مور فى بيت ريفى صغير من القرن السابع عشر تحيط به حديقة واسعة تحلج جنباتها تماثيل مور . دخلنا غرفة الجلوس ، وجاء الشاى ، وتناولنا الحديث موضوعات مختلفة ، إلى أن بدأ يتحدث عن نفسه وعن

أقامت صالة ليستر بلندن معرضاً لتحف المثال العالمى هنرى مور كان بينها تمثال صغير من البرنز « لرأس ثور » أثار إعجاب الزائرين . فلما خف الزحام قليلاً تأملت التمثال فإذا هو حقاً تحفة رائعة تكاد تصل إلى حد الإعجاز : « جوهر الثور بلا عرض » ، « قوة وجمال لا تشوبهما شائبة » .

انصرفت إلى مشاهدة القطع الأخرى فوجدت نفسى أنساق ثانية إلى رأس الثور ، وكان الحشد قد انصرف عنها فلاحظت فى جبهة الثور نقشاً خفيفاً يشبه ما يبدو على العظام النخرة من تأكل ، ولما دقت الفحص تأكد لدى أن النقش عرض لا يزيد القطعة شيئاً .

خرجت من الصالة وصورة التمثال لا تبرح ذهني : هل التمثال لقطعة من العظم حقاً ، أو أن النخر من آثار صب البرنز ؟ ، أبلجأ أستاذى القديم « مور » إلى مثل تلك الألاعيب ، فيصب قطعة عظم برنزا ويعرضها ، بل يبيع منها خمس نسخ فى اليوم الأول ، ويتقاضى عن النسخة مائة وخمسة عشر جنيهاً ؟

لا ، هذا مستحيل . وبالرغم من ذلك فلا زالت الفكرة تعاودنى . إنها عظمة نخرة لاشك فيها . إنها عظمة الحوض . وفى اليوم التالى لم أستطع البعد عن « رأس الثور » فدخلت الصالة لأراه . لم يقل جمال الرأس بالرغم من شكى فى مصدرة ، بل زاد بهافه وتأتق عظمة وقوة وبساطة . لحنى هنرى مور بين الزوار فسارع للقائى .

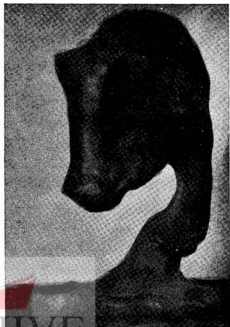
— تلميذى الكسول ؟ ألا زلت فى لندن ؟ لم أر إنتاجاً لك من عهد بعيد ، ما رأيك فيما ترى ؟ يبدو أنك معجب بهذه القطعة ! ورث بيده فى حنان على جبهة الثور .

الاجتماعية ، مكانة تكاد تلى مكانة رجال الدين ، وكانوا يعيشون في رغد ، أما اليوم فقد شُغِلَ الناس عن الفن بمتاعب الدنيا ومشكلات السياسة التي تفرضها الحكومات على الناس قسراً ؛ إذ تسيطر على جميع وسائل الدعاية، وتمنح النواحي الثقافية والفنية أضييق الفرص ؛ ولذا كانت الوسيلة الوحيدة التي تهيء للفنان المستوى الذي يتمناه هي قبوله صنع النصب التذكارية .

— ولماذا ترفض هذا الضرب من الفن ؟

— لأن الناس — والحكومات — تطلب أن يكون النصب التذكاري ممثلاً لما يعتقدون أنه الواقع ، فهم لا يدركون أننا لا نذكر الناس بوجوههم، وإنما بالأثر الذي تركته في نفوسنا أعمالهم ، إننا لانخلد الشبه، وإنما الفكرة التي خدمها الرجل .

انظر ، مثلاً ، تمثال الرئيس روزفلت — تمثال واقعي



رأس ثور



عظمة لحوض

الصعوبات التي واجهته في بدء حياته كفنان (•) فقال :
إن أول معارضه كلفه نحو مائة وثلاثين جنيهاً استرد منها ثمانين وخسر خمسين جنيهاً ، وخسر في معرضه الثاني ثلاثين جنيهاً ؛ وأما معرضه الرابع قد كسب منه نحو أربعمئة جنيهاً بعد خصم «عمولة» الصالة وهو ٢٥٪ على التماثيل و ٣٣٪ على الرسوم ؛ فسألته : هل يعتقد أن الفنانين في العصور السابقة كانوا أحسن حالا من فناني اليوم ؟

— بلا شك ؛ فقد كانت لهم مكانتهم في الهيئة

(•) ولد هنري مور سنة ١٨٩٨ وكان أبوه عاملاً في مناجم الفحم . حارب في فرنسا سنة ١٩١٧ وأصيب بالغازات السامة . اشتغل مدرساً بـ مدرسة ابتدائية، ثم فاز بمنحة للدراسة في كلية الفنون، وعين مدرساً للتمثيل بها سنة ١٩٢٦. وفي سنة ١٩٤٠ جند في فرقة الفنانين، وأخرج مجموعة رسوميته المشهورة (بصور الكهوف) .

بهذه الأعمال يعتقدون أنهم أتباع المدرسة الكلاسيكية ،
وأهم تلاميذ ميكل أنجلو ودوناتلو !

— ألم ينحت ميكل لإنجلو الأنصاب التذكارية لرجال
وملاح ؟

— لا . لا ، ميكل أنجلو سيد المثاليين جميعاً . إن
أعماله هي من صميم النحت ؛ فهو يتناول الكتل ،
ويضحي بأجمل الإحساسات لكي يحافظ على قوة
الصورة . ولو أن دوناتلو كان أحياناً يضحي بالصورة
لكي يثبت الإحساس فإنه كان مثلاً عظيماً أيضاً .
وبعد دوناتلو احتجب فن النحت إلى أن أحياء رودان
الفنان الذي صنع تماثيل تعبر عن الصورة والحركة
والإحساس .

— أين مكان مستر وفش ؟

— ليس صاحب مكانة ، مثال جلف : تماثيله كبيرة
فارغة من الأفكار . فسر الأمور الواضحة التي لا تحتاج
إلى توضيح . قد يبدو عمله بسيطاً ، ولكنها البساطة التي
لا تخفى على التفكير .

— وما رأيك في إريك جيل ؟

— ينحت حروفاً جميلة جداً . إنه صانع ، وليس فناناً .
تماثيله مصقولة صقلاً بديعاً .

— وبرانكوزي ؟

— فنان أصيل كيول .

— أنت وميلول وبرانكوزي تنزعون ثورة ضد المذهب
الكلاسيكي فما سبب هذه الثورة ؟

— السبب بسيط للغاية : داعي النحت عندنا يختلف
عما دعا فنان النهضة إلى وضع المذهب الكلاسيكي . إن
فن النحت تجسم لروح العصر الذي يعيش فيه الفنان .
عاش فنان عصر النهضة في عصر روحه مسيحية ،
مشكلاته مسيحية ، لا يشغل فكره إلا القصص المسيحية :
قصص التوراة والصلب والملائكة والرسول والحجيم والشياطين .
كان عليه أن ينحت للكنيسة ، مركز النشاط الاجتماعي

سجل فيه المثال وجه الرجل بجميع تفاصيله ، عمل لا يدل
على فكرة . . تمثال رجل لا أكثر ولا أقل ، لا يمثل شيئاً ،
فهو عمل ليس له أية صلة بالفن ، ولكن تقاضى المثال
على صنعه أكثر من خمسين ألف جنيه ! .

— أتميل بطبعك إلى عمل النصب ؟

— بشرط أن يكون النصب لفكرة لا لملاح رجل .

— وما الاعتراض على الملاح ما دام قد اجمع الناس
على طلبها ؟

— خذ مثلاً نصبا تذكاريًا لنابليون — ماذا يهملك
إن كان قصير القامة أو واسع الجبهة ، إلى آخر ما كان
عليه وجهه من خصائص ؟ إن مكان إثبات كل هذه هو
اللوحة الزينية التاريخية أو التمثال ، لا النصب التذكاري .
ثم هناك إشكال آخر : أي ملاح نابليون تبت ؟ وفي أي
سن ؟ أفي شبابه عند ما كان رمزاً لفكرة الثورة أم عند ما
أصبح إمبراطوراً مترهلاً ، أم الرجل المكسور سجين
إلبا . . . أم كل هؤلاء جميعاً ؟ . . .

إن نابليون الذي تخلد ذكره — فكرة معنوية علاقتها
بتجسم نابليون علاقة واهية . هل رأيت نصب رودان لبلزاك؟
فيه شيء من الجسد ولكن فيه فن بلزاك وروح بلزاك .
إنه تمثال لما تركه أدب بلزاك في غيلة رودان وليس وجه
بلزاك . إنك لا تريد أن تذكر تقاطيع وجه بلزاك ، فإن
أحسست رغبة في الاطلاع على ملاح الرجل الذي تقرأ
عنه فإن إحساسك هذا لن يتعدى مجرد حب استطلاع .
تري كيف كانت صورته . فإن رأيته مرة انصرفت عنها ،
وعدت إلى أدبه . إن أعمال الرجل — فكرته ، رسالته —
هي موضع التخيل . ولما كان تجسم إحساسك برجل
ومفهوميك لرسالته عسير الأداء عسير الاستيعاب ، ولما
كان الناس لا يحبون ما لا يتيسر عليهم استيعابه — كان التمسك
بالمذهب الواقعي في الفنون التشكيلية ، ومن هنا كان الإبقاء
على هذا الضرب من النحت . ملابس وأحذية ونظارات
من البرونز . والقبائح في الموضوع أن المثاليين الذين يقومون



هنرى مور فى إحدى قاعات مرمه

ويدل تذوق الناس لفننا على عزوف أوروبا عن الفن الكلاسيكى وكل ما يحمله من معان . وأصبح من يتمسك به كمن يبعد أصناماً لا روح فيها ولا قدرة لها . إن أتباع المذهب الكلاسيكى اليوم يتكلمون بلغة (أقصد يرددوا لغة) ميتة ، كلاماً فارغاً ، تعاويد سحرية لا يفهمها قائلها ولا سامعها !

الحياة هي شغل هذا العصر الشاغل . إننا نسجل دخول الحياة فى الجهاد ، انتقال الجهاد إلى حيوان ودخول الحيوان فى الفناء ، إننا نهتم بالحياة البدائية الحياة فى أطوارها الدنيا ، نهتم بالزواحف والأسماك ، ونهتم أكثر بتطورات الحياة فيها . نهتم بالجنين وبالطفل ، ولكل

وقتئذ — بحيث يفهم الناس أصول المسيحية وتعاليمها . ولما كانت أبسط أنواع التعبير عن الأفكار « الحركة » نهج فنان النهضة نهج فنانى اليونان ، واهتم بالعضلات التى تبرز عند القيام بالحركة ؛ فالعضلة تعبر عن الحركة ، والحركة تعبر عن الفكرة .

أما نحن فقد خرجنا على كل هذا ؛ فلم تعد الكنيسة اليوم مركز النشاط الاجتماعى ، بل تحول ذلك إلى الحدائق العامة والنوادر الاجتماعية والرياضية . لا تشغلنا كثيراً قصص التوراة والملائكة . وإنما نهتم بالخلق ، بالحياة ، بحلول الحياة فى الجهاد . إن ثورتنا على الفن الكلاسيكى اعتراف بنضوب الروح المسيحية فى أوروبا .

لا تفقد صفاتها فتصبح لحماً ودماً أو حريراً ، وإنما تظل صخرة نصفها جماد ونصفها حيوان . كائن عاش منذ الأزل ، تناولته قوى الطبيعة وتركت عليه مسوح القدم . صخرة تزخر بنشاط حيوى أكثر من الأحياء . إلى جانب ذلك أحاول أن أبرز النشاط بغير حركة ، نشاط القوى الطبيعية . نشاط فى هدوء ودوام كنشاط المحيط العميق . هذا القتال امرأة راقدة كأنما هى البحر الزاخر ينتابه المد والجزر ، صاحب قوى دائم إلى الأبد . إن إحساسك بكل ذلك جعلك تظن أن القتال جزء من الطبيعة . إلى أحاول أن أجعل تمثال كائنه من صنع الطبيعة ، كأنما شكلته عوامل التعرية ، لا يد الإنسان ؛ ولذا اتخذت الحدائق معرضاً لتأثيل حيث النور والرياح والمطر . ليست تماثيل قطع زينة تتحلل بها الصالونات وتتألق تحتها المناضد . إلى أنحت لأسجل شعورى بالحياة ، لا لأملأ فراغاً فى غرفة . إلى أسجل إحساسى بتلك القوى الهائلة التى تصارع الجماد لتخلق منه حيا يعيش فى نطاق من القيود هو بدوره يضارعها فى سكون شأن الائق من النصر فى النهاية .

ثم سكوت مور فجأة كأنما أدرك أنه كان يتكلم بصوت أعلى مما ينبغى ، ثم قال فى هدوء : أشعر أنى أضعت وقتك بكل هذه الشروح التى كان الأجدى أن تسمعها ممن يتكلمون عن عملى ؛ فليس للفنان أن يتكلم إلا عن الوسائل التى يبتدع بها لإنتاج فنه .

— ألا تعتبر أن وسائلك سر المهنة ؟ (وهنا ابتسم مور ابتسامة خبيثة) وقال :

— إن من يخفى السر هو العاجز الذى لا رسالة له ، والذى لا يعطى عالم الفن إلا صناعة ، أما الرجل الذى له فكرة فإن وسائله لتنفيذها لا تتعدى كونها وسيلة لا تستحق الإخفاء . ليس فى عالم الفن « سر مهنة » إن مصنعي ولا أقول مرسى مفتوح للجميع ليس فيه سر ، وليس فيه ما أخجل منه .

لا باعتباره طفلاً بل باعتباره وليداً . الميلاد يلهب مشاعرنا ، خروج الحى من (اللاوى) ، إلى عالم الحقيقة الخالدة ، يخرج الحى من (اللاوى) فى أشكال لم تصقلها الحياة بعد . ولا زالت صفات الجمادية عالقة به ، أطراف ضخمة كجذور الشجر ، وصدر واسع كسفع الجبل ، ورأس دقيق لم ينطق بعد ، وعيون تفتحت لأول مرة على هذا الكون العجيب . هذا ما نحاول نحتنه من إحساسات ، وليس هناك من يكابر فيقول بأن هذا أيسر من مجرد تسجيل الواقع الملموس . (ترك مور مائدة الشاى ووقف بينى وبينها) ثم قال : يعيب بعض النقاد على الفن الحديث بعده عن الواقع ، والغالب أنهم يقصدون إهمالنا للعضلات ، ولكن هل العضلات هى الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الواقع ، أى عن الحركة ؟ وهل تحتاج الحركة إلى ما يعبر عنها ؟ . لقد أهمل الفن المصرى القديم مثلاً العضلات ، ولكنه أكد الحركة ذاتها . إن العضلات أبسط وسيلة لتسجيل الحركة ، ولكنها ليست الوسيلة الوحيدة . إلى أكره العضلات لأنها تنبذ بالرأى عن الفكرة ، إنها سياج يشل التفكير الفنى ، ويغلق على الناس عوالم فسيحة هى بالذات عوالم الجمال التشكيلى . جمال الطبيعة غير المصقولة ، الطبيعة فى طور التكوين . أرحو ألا تسمي فهمى هنا ، أنا لا أقصد بالطبيعة ما صورته كاستابل وبرنر مثلاً ، وإنما أقصد بالطبيعة ذلك الشعور العميق بوجود الكون ، بحياة الوجود .

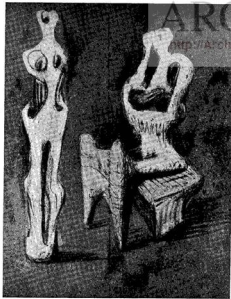
وشرد مور وعاد إلى المائدة فى شىء كأنه الخجل ، فتركته ريثما ينتقى قطعة خبز محمرة ثم قلت :

— تبدو بعض تماثيلك كأنها جزء من الطبيعة ، فهل تقصد أنت ذلك ؟

— إلى أرى إلى أبعد من ذلك — إلى أحاول تجسيم الصراع بين الحياة والجماد . صخرة تحاول أن تحيا ، وتحاول الحياة أن تتفجر فيها ، وتخرجها حية تجرى وتلعب وتنفس هذا الهواء العليل . تبقى الصخرة فى يدي صخرة



تمثال امرأة



دراسات لعمل تمثال

ولما كنا قد اتهمنا من تناول الشاي قال :
 - تعال معي إلى المرسوم فلاني أشعر هنا فقط بأني
 أعيش بكليتي .
 وفي الحديقة بين المنزل والمuseum قلت : لكي تتم تمثالاً
 ما الخطوات التي تخطوها ؟
 - تختلف الخطوات طبعاً باختلاف التمثال : أبدأ
 أولاً بالإلهام فبغير الإلهام لا أنتج شيئاً ، ويزورني الإلهام
 في شكل مرثيات تبدو لي في أجسام من صنع الطبيعة .
 إن أغلب تماثلي للنساء الراقدات مستوحاة من حضور
 جيرية صغيرة الحجم أجدها هناك على الشاطئ . لقد
 جمعت منها المئات . هذا رأس امرأة وكتفها وهذا باقي
 الجسد ، فأجمع بين القطعتين بأن ألصقهما بالشمع
 وأستكمل ما يبدو لي فيهما من نقص أو تشويه . وبعد
 ذلك تبدأ العملية التالية وهي رسم التمثال بالحديد ، أحور
 وأغبر وأعدل حتى أصل على الورق إلى ما أريد . ثم أعيد
 نقل التمثال (خطوة ثالثة) مستعيناً بالرسم حيناً وبالحدج

إنك لا تصور الواقع الملموس . أليست هذه العظمة واقعاً ملموساً وكل ما قمت به هو أنك صبيتها برنزا ، فلم ترسم منها ولم تصنع من الرسم تمثالا آخر ؟

— لقد أغفلت أهم نقطة في المشكلة وهي مسألة الإلهام ؛ ليست هذه العظمة فريدة في شكلها أو نوعها ، بل وجد ويوجد منها آلاف ، ولقد ظلت عظمة لا يخفل بها حتى الكلاب إلى أن رأيت فيها رأس الثور . هذا هو الإنتاج الفني الذي يحاها صفة العظمة ، صفة الواقع المحسوس ، وجعل منها قطعة فنية . منذ اليوم أصبحت كل عظمة حوض رأس ثور تصلح لأن تصب برنزا ، وتتسابق المتاحف إلى اقتنائها . لقد اشترت المتاحف خمس نسخ منها الآن .

— أنت تعتقد إذن أن الإنتاج الفني هو مجرد أن ترى في العظم رأس ثور وفي الصخرة امرأة مضطجعة ، لا أن ترى رأس الثور كعظم الحوض والمرأة المضطجعة كالصخرة ؟ (وهنا بدا على مور شيء من الغضب) وقال : إنك لن ترى المرأة المضطجعة في الصخرة إلا إذا شعرت بالصراع بين الحياة والجساد ، أو بمعنى آخر إلا إذا رأيت المرأة كالصخرة ورأس الثور كعظمة الحوض ؛ فإن بحثت عن الصخرة التي تشبه المرأة ووجدتها ثم صبيت الصخرة برنزا أصبح التمثال قطعة فنية .

— ولكن هل إن وجدت أنا عظمة حوض أخرى وصبيتها برنزا حتى لي أن أنسبها إلى نفسي ؟

— لا ، هذا سرقة ؛ إلا إذا رأيت في العظمة شيئاً آخر غير الثور ، أما إذا صبيتها على أنها رأس ثور فأنت تسرق أعمالاً فنية . أبسط دليل على صدق ما أقول هو أنك أنت الوحيد الذي لمح في رأس الثور عظمة الحوض . أما عالم الفن فقد قبلها على أنها من صناعي وأنها تزخر بشخصيتي . وإن لم أوقع عليها حقن نقاد الفن بعدى أنها من صناعي . وما أدركت أنت أنها عظمة من خلايا العظام إلا لأنني لم أحفل حتى بإخفاها . إنني لا

حيناً حتى أوفق بين الرسم والتمثال . فإن جاءت النتيجة مرضية صبيتها برنزا بحجمه الصغير (خطوة رابعة) ، وهنا نصل إلى الخطوة الأخيرة . ليس كل تمثال صغير يصلح للتكبير . إنني أكبر تمثالا واحداً من بين كل عشرة أو عشرين . هذا التمثال الواحد هو عصاره كل تلك الجهود (خطوة خامسة) .

— هل يطرأ على التمثال (الخطوة الثالثة) تغييرات جوهرية في أثناء نقله من الرسوم إلى الشمع أو الطين ؟ — طبعاً — إنني أغير وأبدل حتى أصل إلى تسجيل أستطيع إبرازه في الرسم ، ثم يطرأ على التمثال تغييرات أخرى في أثناء عملية التكبير من التمثال الصغير (نحو ٢٠ سم) ، بل أغير حتى في النسب . إن عملية التكبير ليست مسألة آلية كما يظن كثير من المثاليين ، فتوكل إلى ورش الصب أو النحت الآلي ، وإنما هي عملية فنية إلى حد كبير لا تختلف كثيراً عن نحت التمثال الصغير .

— هل حدث أن وجدت قطعة أو قطعتين من الحجر تكونان معاً تمثالا لا يحتاج إلى تحويل أو تغيير ؟ — هذا يحدث كثيراً : فقد أجد الجزء الأعلى من تمثال امرأة كاملاً لا يحتاج إلى تعديل ، ثم أبحث عن الجزء الأسفل بين ما لدى من حجارة ، فأجده متفقاً مع الجزء الأعلى في الحجم وفي الوضع بل في الفراغات . ولكن أغلب هذا النوع من التماثيل لا يخرج عن طور التمثال الصغير الذي لا يستحق التكبير .

— وهل تعتبر مثل هذا التمثال من صنعك ؟

— بلا شك (ثم نظر إلى نظرة فاحصة) وقال : وهذا السؤال يؤدي بنا إلى مناقشة رأس الثور الذي أثار إعجابك .

دعني أستحضر العظمة الأصلية (وعاد بعد لحظات وفي يده عظمة حوض) : هل ترى في هذه العظمة شيئاً أكثر من أنها عظمة ؟

— بعد أن صبيتها أرى فيها رأس ثور ، ولكنك تقول :

الغارات الجوية على لندن . إني أبدأ طبعاً برسم تخطيطي للموضوع بقلم فحم ، ثم أرسم الأصواء العالية بالشمع ، ثم أغمس « الفرشة » في الزيت حتى يمتزج زيتاً والماء (إن كل صورة مائية) فتترك الفرشة اللون على اللوحة في بقع ونقط . أما المساحات المرسومة بالشمع فلا تأخذ اللون مطلقاً . وأحياناً إلى إزالة الشمع عن اللوحة بأن أضع فوقها ورق نشاف ، وأمر عليه بملقعة دافئة فيسيل الشمع ويمتصه النشاف . ولقد حيرت هذه الطريقة كثيراً من النقاد الذين كانوا يعتقدون أني أقضي الساعات ، أزخرف اللوحة بنقط ولطع مختلفة . إن سر نجاح هذه اللوحات هو أنها وحدة قد تستمر عملية التفكير الفني فيها أياماً حتى إذا ما بدأت مرحلة التنفيذ تمت في دقائق .

ثم سكت مور ونظر إلى « مبتسماً » ثم قال :

— والآن أما زلت عند رأيك في أنه لا يحق للفنان أن يصب عظمة يجدها في حديقة منزله ؟

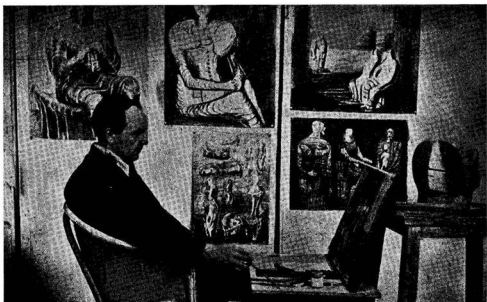
— أشكرك على سعة صدرك ، وأحب قبل أن أنصرف أن أخطرك بأنني عازم على البحث حتى أجد عظمة حوض أخرى أصبها ثوراً وأعتبرها نسخة غير موقّعة من ممثالك .
« العظم » رأس الثور .

أتورع عن أن أوقع على صخرة أجدها على شاطئ البحر إن عبرت تعبيراً كاملاً عن إحساسي الفني بالموضوع الذي كرسيت حياتي لتسجيله وهو صراع القوى الحيوية في الجماد . ولكن ليس معنى هذا أني أقصر عملي على محاولة البحث عن هذه الصخور ، فإن هذا التثاقل مثلاً (وأشار إلى تمثال من الصلصال لامرأة جالسة على مقعد) مستوحى من أوراق الشجر ، وألوانه مستوحاة من الصدف وقواقع البحر .

تعال معي لأريك كيف أصنع مثل هذا التمثال .
(وفي المصنع صب مور كمية من الشمع السائل على متصلة رخامية ، وقطع في الشمع بآلة حادة شكل امرأة ، ثم شكل ذراعها وساقها بحيث أصبحت مستديرة ، ثم قوس ظهرها إلى الداخل فبرز صدرها ، وسوي حوافي الرأس ، وأجلس المرأة على قطعة مكعبة من الخشب إلى أن تماسك الشمع ، فإذا التمثال تام لا ينقصه إلا الصب ، أتم مور هذا التمثال فيما لا يزيد على خمس دقائق ، أنفق معظمها في أوضاع الذراعين والساقين بالنسبة للفتة الرأس)

— أما ألوان في ألوان الصدف قبل أن تمحوها أشعة الشمس ، لون التين والأخضر المكسور والتي بما فيها من بقع ونقط ، ووسيلتي في ذلك واضحة في لوحاتي المعروفة « بصور الكهوف » التي قدمتها للعالم في سنة ١٩٤٠ في أثناء « رأس الثور » .

هنري مور يرسم صورة مائية



استدراك الابداع الفني

بقلم الأستاذ محمد مصطفى حدارة

لم يكن الفكر مشغولاً فيها بالمشكلة ، بل قد يكون في حال سلبية أو في حال غفلة . ويؤكد (داوئي) هذه الحقيقة بقوله : إن أحلام بعض الشعراء تحولت إلى قصائد ! ويقال : إن (فاجنر) سمع في منامه النغم الأساسي الذي يتردد في افتتاحية إحدى روائعه الموسيقية ، وإن الشاعر الإنجليزي (كولردج) غلبه النعاس في صباح يوم وهو يظالم ، ثم أفاق من نومه ، وأخذ يخط بسرعة قصيدته المشهورة قبلاى خان Kublay Khan . ونقرأ في أدبنا العربي أمثلة كثيرة من هذا القبيل يذكرها الشعراء عن أنفسهم ؛ فكان الفنان في ساعة إلهامه مثل بخمر الله ، كما يقول (سرل بيرت) .

ولا تقتصر مشكلة الإلهام على ما ذكرنا من وجود الشاعر في حال سلبية أو غفلة فحسب ، بل إن لها مراحل دقيقة تتم فيها عملية الإبداع الفني ؛ فعملية الإبداع لا تتخذ صورة واحدة عند جميع الشعراء ، بل إن لها أربع صور كما يقول (دى لاكروا) : الإبداع المفاجيء (الإلهام) ، الإبداع البطيء ، الإبداع اليقظ الشعوري ، الإبداع الخاضع لحكم العادة . وكل من هذه الصور تتلبس بظروف معينة ، ويكون نتائجها متباينة الوجهات . ولكن على الرغم من ذلك فإن المراحل التي تتم فيها عملية الإبداع بصورها المختلفة تكاد تكون واحدة ، وقد توصلت إلى هذا الباحثة (كاترين باترياك) ؛ فقد ذكرت أن الفكر المبدع يمر بالمراحل الأربع التالية :

المرحلة الأولى — الاستعداد أو التأهب حيث تتجمع لدى الفنان بضع أفكار وتدايعات ، ولكنه لا يسيطر عليها فهي تعبر بسرعة .
المرحلة الثانية — وتأتي بعد ذلك مرحلة الإفراخ ؛

الفنون عامة بما فيها من روعة وسمو استرعت انتباه الباحثين في كل زمان ، وجعلتهم يفكرون في مصدرها وفي كيفية انبعاثها ، ولماذا اقتص بها هؤلاء الموهوبون وحدهم دون سائر الناس ؟

وفي الزمن القديم كان الناس ينسبون كل رائع مجهول إلى القوى السحرية للشياطين والآلهة ؛ حتى (أفلاطون) نفسه كان يعتبر الشعر شيئاً سحرياً ولو كان من إلهام الشياطين .

وقد استهل (هوميروس) الإلياذة باستجداء ربات الشعر لتنعم عليه بالإلهام ؛ فكانه كان يحسب أن الشعر فيض إلهي ، تملك رباته أن تجوده به أو لا تجوده ؛ ولا غرو؛ فكلمة (شاعر) باليونانية تعني في اللاتينية الخالق الذي يبدع كما يقول (سيرومان) .

وهذه القداسة بالنسبة للإلهام الشعري كانت عند العرب ؛ إذ كانوا يقفون منه موقف الرهبة ينسبهم إياه إلى الشياطين .

ولقد صار الإلهام عند المحدثين نوعاً من (الحدس) وإن كانت بحوثهم فيه قد اتسع ميدانها إلى حد بعيد ، غير أن التحليل العلمي مهما دقت وسائله وعظمت إمكانياته سيظل دائماً عاجزاً عن إماطة اللثام — بصورة لا تقبل الشك — عن حقيقة العوامل المختلفة التي تؤدي إلى انبثاق ثور الإلهام .

يقول (يوسف مراد) : إن الاستعدادات التي قام بها علماء النفس لم تأت بنتائج حاسمة سوى أنه يخيل دائماً إلى الشخص أن أهم عامل في الإبداع هو الإلهام الذي قد تسبقه مباشرة فترة من البحث أو فترة من الكون ، أما عن الإلهام ذاته فهو أمر خفي يحدث فجأة وفي ظروف

حكى عن الشاعر الفرنسي «لامرتين» حين سأل أحد أصدقائه : ماذا تفعل بوضعك رأسك بين يديك ؟ فأجابه الصديق : إني أفكر ، فقال «لامرتين» عجباً ! إني لا أفكر أبداً ، لأن أفكارى تفكر من أجلي .

وما تقدم يتبين لنا أن عملية الإبداع الفنى ليست فى الواقع عملية مفاجئة بالنسبة للشاعر ، بل إنه يكون مستعداً لها نفسياً وذهنياً بطريقة شعورية أو لاشعورية ، وإن المادة التى يجرى الإلهام بها قلمه هى نتاج قراءاته القديمة وتأملاته ، والصور التى يتضمنها إنتاجه الفنى لا بد أن تكون مختزنة فى ذاكرته . وهنا نتساءل عن كيفية ورود الصور والأفكار على ذهن الشاعر ساعة إلهامه ، وهل يا ترى تكون مبتدعة فى مجموعها ، أى خاضعة للاشعور المكتسب الذى يقول به «فرويد» أو هى خاضعة للاشعور الموروث الذى يقول به «يونج» أو هى مزاج من هذا وذاك ؟ ولكن نستطيع الوصول إلى جواب عن هذا التساؤل لا بد من إدراك طبيعة قوة التخيل وماهية الذاكرة .

الواقع أن حقيقة الخيال غامضة وصعبة التفسير كما يقول «رسكن» ؛ فهذه القوة التى يودعها الله كل إنسان ، ويختلف نشاطها ومدادها من فرد لآخر يختلف الباحثون فى تعريفها وتحديد معنى ثابت لها ، وهم يعرفون للخيال أنواعاً كثيرة تختلف أمماؤها لا يهمننا الحديث عنها ، ولكن غاية ما يعيننا أن نقسوله — أن الخيال من الملكات الأساسية للفنان التى بدونها لا يستطيع أن يبدع فناً ، أو يحسب فى عداد المنشئين الخلاقين .

ويعتبر الشاعر الإنجليزى «كولردج» أن الخيال هو الرابطة بين عالم الشعور وعالم الإدراك والهمم ، وهذا التعبير دقيق للغاية ، يبين بوضوح أن الخيال ليس مرآة جامدة تعكس أفكاراً وصوراً ساعة الإلهام فحسب ، بل هو أداة حية ، إذ لا يكتفى بمجرد النقل وعكس

إذ تبرز فكرة عامة أو حال شعرية (Mood) ، وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية من حين لآخر .

المرحلة الثالثة — تتبلور الفكرة التى برزت .

المرحلة الرابعة — تنسج هذه الفكرة وتفصل .

وهكذا نرى أن عملية الإبداع الفنى ليست هبة إلهية أو شيطانية تهبط فى غفلة وعلى حين غرة دون أن يدري لها الشاعر مصدرها ، أو تكون الفكرة عديمة الصدى فى نفسه . حقيقة إن منشئ الفن لا يعلم فى معظم الأحيان مصدر إلهامه وأشخاصه كما يقول (سرل بيرت) ، ولكن مما لا شك فيه أن الإلهام تهيئ له تربة ينبت فيها ، وقد يكون ذلك بإدراك الشاعر وإرادته ، أو بغير إدراكه وإرادته ، وإن كان الفنانون فى الغالب الأعم ينسبون محاولاتهم السابقة ، ويغفلون قراءاتهم وتأملاتهم ومشاهداتهم تلك التى تدور حول الفكرة التى تراود أذهانهم .

وهذه التربة التى تهيئ للإلهام لينبت فيها عبارة عن إشباع الذهن بكل ما يدور حول الفكرة ، وقد ترجع مراحل الإشباع إلى سنوات عدة قبل أن يهبط الإلهام ، فقد تمكن Lowes من اقتفاء أثر قصيدة «كولردج» قبلاى خان Kublay Khan التى قال عنها : إن الإلهام هبط بها عليه أثناء نومه إلى خمس وعشرين سنة قبل كتابتها ! وذلك باستقصاء قراءات الشاعر .

ولقد اهتم علماء النفس بالإجابة عن السؤال الذى هو مدار مشكلة الإلهام وهو : من أين للفنان هذه الصور والمعانى التى يضمها أعماله ؟ وقد اتفق «فرويد» و «يونج» على إرجاع الإبداع الفنى إلى اللاشعور ، مع اختلافات تتفق هى ومذهب كل من «فرويد» و «يونج» فى اللاشعور ، إذ أن «فرويد» يراه مكتسباً نتيجة لكبت بعض المشاعر التى تتاب كل فرد فى حياته ، أما «يونج» فإنه يراه موروثاً ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته تجارب الحياة فى نفوسهم من أثر . وما يؤكد إرجاع الإبداع الفنى إلى اللاشعور ما

يعتمد على فكرة تداعى المعانى ، أى ترابطها فى أثناء التخيل أو فى أثناء التفكير ، أو كما يقال : إن الشيء بالشيء يذكر .

وقد حصر الباحثون الأقدمون العوامل التى تؤدى إلى تداعى المعانى فى قوانين أساسية ثلاثة وهى : التجاور ، والتشابه ، والتضاد . وكلما اشتدت الرابطة بين معنيين ، واتضحت الصلة بينهما كان كل منهما أسرع فى دخول دائرة الشعور عقب الآخر ، وهذه الرابطة تتمثل فى القوانين الثلاثة التى ذكرناها : فإذا خطرت للشاعر فكرة أو صورة ما ارتبطت هذه الفكرة أو الصورة بما يماثلها - مجاورة أو تشابهاً أو عكساً - مما هو مخزن بهذاكرته من واقع قراءاته المختلفة ، ويحدث هذا تلقائياً دون تعمد من الشاعر بعكس النوع الآخر من التذكر الذى يعتمد فيه الشاعر البحث والتنقيب فى زوايا ذاكرته عن فكرة أو صورة يستعين بها على التعبير عما فى نفسه ، وهذا التذكر المتعمد يرتكز على قانونين :

الأول - قانون التردد : ومعناه أن الصور أو المعانى التى يتكرر ورودها فى الإدراك الخارجى أو فى الذهن تكون أسهل استدعاء من غيرها .

والآخر - قانون الحدائث : ومعناه أن الصور والأفكار التى تصل حديثاً فى الإدراك أو التفكير تكون أسرع قابلية للاستدعاء من غيرها .

فالشاعر الذى يعتمد على التذكر المتعمد أو على استدعاء المعانى والصور من شاعر بعينه يكون فى الغالب معجباً بهذا الشاعر حافظاً لشعره - يتكرر ورود معانيه وصوره فى ذهنه ، كما كان « جون كيتس » بالنسبة لشكسبير ، والمنتهى بالنسبة لأبي تمام .

وقد وضحت من تجليلنا لعملية الإبداع الفنى ومراحلته المختلفة وعمل الذاكرة والخيال - الصلة القوية التى تربط ذلك كله بمشكلة تشابه المعانى وتردها من عصر لعصر ومن شاعر لآخر .

الأشكال والمحتويات ، بل إن من طبيعته التحليل والبعث وخلق الصور الجديدة التى تكون لها رواسب قديمة فى نفس الفنان ، وإذا لم يكن للخيال هذه القوة فإنه لا يستحق أن يطلق عليه اسم الخيال بما يثيره فى النفس من معانى الانطلاق والسمو والتحليق فى أجواء وعوالم بعيدة المنال .

وهذه الأفكار والصور التى ينبعث بها الخيال فى ذهن الفنان ليست زبداً طافياً بلا جذور ، بل على العكس من ذلك ، فالفنان يجذب إلى ذاكرته كل ما رأى وما سمع طوال حياته ، ويحتفظ به فى ذاكرته كما تحفظ المواد فى المخازن الكبيرة : فالشاعر كما يقول « رسكن » : لا ينسى حتى « أبسط » النغمات التى سمعها فى أوليات حياته ، وفى كل هذا الحشد المتنوع الذى يخزنه فى ذاكرته يسبح الخيال البارع ، فيؤلف منه مجموعة من الآراء والصور المتناسقة تناسقاً دقيقاً .

وهذا العمل الذى يزاوله الخيال فى المخزن بالذاكرة دقيق للغاية ، لأنه ليس تنظيلاً فحسب للمعلومات المهوشة المتشابهة التى يشبهها « بروستر » بخطوط السلك الجديدية المتفرعة من العاصمة ، بل إن له عملاً بنائياً أيضاً يتمثل فى قدرته على استخدام الماضى ، أو بالأحرى فى القدرة على تصوره . والخيالات فى ذلك درجات متفاوتة بين الناس ، تتناسب هى وتكوين شخصياتهم .

ويعتمد الخيال فى عمله هذا على الذاكرة اعتماداً كلياً - كما هو واضح من سابق كلامنا - والتذكر نوعان :

الأول - التذكر التلقائى ، وهو خطور الذكريات فى الذهن بدون أن يكون هناك دائماً مناسبات ظاهرة لخطورها ، ويكون التذكر التلقائى بمثابة عملية تداع وترابط .

الآخر - ويقابل هذا النوع التذكر المتعمد أو الاستدعاء .

والنوع الأول من التذكر الذى تسبب فيه قوة التخيل

أما ما سماه بعض نقادنا الأقدمين توارد الخواطر فهو في الواقع اصطلاح غامض يحتاج إلى تفسير وإيضاح : فحين سئل أبو عمرو بن العلاء : أرايت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ ، لم يلتق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره ؟ قال : تلك عقول رجال توافت على ألسنتها . وسئل أبو الطيب المتنبي عن مثل ذلك ، فقال : الشعر جادة ، وربما وقع الحافر على موضع الحافر !

وقد يبدو لأول وهلة أن معنى توارد الخواطر يتصل بعملية الإبداع الفني كما حللناها ، ولكن ذلك ليس بصحيح ؛ فاصطلاح توارد الخواطر كان من الممكن أن يصبح بمعنى التذكر التلقائي كما يسمى في الدراسة الحديثة ، ولكن السؤال الذي وُجّه إلى أبي عمرو بن العلاء ينفي ذلك المعنى ؛ فقد يكون مفهوماً أن الشاعرين اللذين تواردا على معنى في رابتيهما ، أما أن أحدهما لم يسمع شعر صاحبه فهذا أمر غير مفهوم على الإطلاق ، ولا سيما إذا كان نقاد العرب يمثلون للموارد ببني امرئ القيس وطرفة العين .

وقفا بها صحبي على مطيهم
يقولون : لا تهلك أسي وتكمل
و

وقفا بها صحبي على مطيهم
يقولون لا تهلك أسي وتجلسد

فلم يختلفا إلا في لفظ واحد ، ويكون الأمر مفهوماً لو أن توارد الخواطر اقتصر على المشابهة بين معنيين فحسب .

ويبدو لي أن معنى توارد الخواطر عند نقاد العرب إنما يتصل بالإطار الثقافي العام الذي يعيش فيه الشاعر : أي أنهم يقصدون تشابه ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية وظروف اللغة بين الشاعرين أو الشعراء مما يجعل عقولهم تتوافى على ألسنتهم في صور ومعان متشابهة .

وقد شغل النقاد أنفسهم منذ زمن بتتبع هذه المشكلة وملاحظة عناصرها المختلفة ؛ حتى لقد ارتبطت عند بعضهم بشبهة السرعة ، فأطلقوا عليها اسم السرقات صراحة بلهولهم طبيعة الإلهام وعملية الإبداع الفني في معظم الأحيان ؛ فالإلهام ليس خاطراً شيطانياً غريباً يهجم على ذهن الشاعر دون تهيب وإعداد ، بل لا بد له من وجود تربة صالحة ينمو فيها في مرحلة الإفراخ — كما أطلقت عليها الباحثة « كاترين باتريك » — أي في وقت تكون الفكرة أو الصورة ، وهذه التربة عبارة عن قراءات الشاعر وتأملاته المختزنة في ذاكرته ، تلك الذاكرة التي يشبهها هنري جيمس بالبر العديدة للذاكرة اللاشعورية ؛ فحين ينطلق الخيال لا يستمد مادته من الهواء ، بل يعيش على ما في الذاكرة من مادة غنية .

وقد يكون إلهام الشاعر لا إرادياً ، فيعتمد الخيال حينئذ على التذكر التلقائي ، وقد يكون إرادياً ، فيعتمد عند ذلك على التذكر المتعمد أو الاستدعاء ، وفي كلتا الحالتين يعتمد الشاعر على مادة قراءاته ، وأهمها بالطبع الأشعار التي قرأها أو حفظها في خلال حياته . ومن هنا يقع التشابه أو التماثل بين بعض أفكاره وصوره ، وأفكار وصور الشعراء الذين سبق أن قرأ أو حفظ لهم أشعارهم ؛ ومن ثم يقع الهم وتحدث الشبهة عند نقاد العرب في وجود سرقة متعمدة لا ظل لها في الواقع إذا فهمت في ضوء عملية الإبداع الفني كما بينها ، والتي لم يستطع النقد العربي القديم أن يلم بجميع أطرافها بطبيعة الحال ، وإن كان يبدو لي أن ابن رشيق تصور التذكر المتعمد تصوراً حسناً ، وذلك في قوله : « يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره ، فيدور في رأسه ، أو يأتي عليه الزمان الطويل ، فينسى أنه سمعه قديماً ، فأما إذا كان للمعاصر فهو أسهل على أخذه » . فلو وازنا بين كلام ابن رشيق وقانوني الحدائث والتردد لوجدنا التطابق بينهما شديداً .

ولا يخرج هذا التفسير لفكرة توارد الخواطر عن نطاق الإطار الثقافي العام الذى يعيش فيه الشاعر ؛ فتنزع القول الذى يضطر الشاعر إلى نوع معين من الصور والمعانى ، وطبيعة الأسلوب والأحداث المتشابهة التى تدفع الشعراء إلى التعبير بطريقة واحدة — كل ذلك — خاضع لتأثير العوامل الطبيعية والاجتماعية واللغوية التى يطلق عليها فى مجموعها اسم (الإطار الثقافى) .

ومما قدمنا يتضح لنا أن انطلاق الفن لا يتم إلا فى حدود قيود الإبداع وعوامل الإطار الثقافى ، والشاعر الخالد ، والفنان المبدع ، هو الذى لا يشعر القارئ بأى من هذه القيود ، بل على النقيض من ذلك يجعله يحس أنه إزاء طير يحلق فى سموات الفن طليقاً بلا قيود أو حدود !

وقد حاول مصطفى صادق الرافعى تفسير معنى الموارد ، فقال : إن لها أسباباً :

منها ما يكون وحى العين إذا نزع الشاعر منزعاً فى صنعته ؛ ويضرب لذلك مثلاً قول عمارة اليمى فى وصف مصلوب ، ويعقب عليه قائلاً : إن من ينزع إلى التعليل إذا شهد ذلك المشهد لا يحىء بغير هذا المعنى .

ومنما ما يكون حادثة تنفق ، أو حالاً تنزل بالمرء . ومنها الأسلوب ؛ فإن من الشعراء من يبني القافية بالبيت ، ومنهم من يبني البيت بالقافية .

ومنما التبهيد باللفظة تؤدى إلى معنى لا يكون منها غيره إذا عرضت للمحاذق بصناعة الكلام ، ومثل ذلك لا يكون سرقة يعاب بها الشاعر .



بعض التأثيرات الفنانية في العمارة المصرية القديمة

بقلم الدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم

القرن التاسع الميلادي وطليعة القرن العاشر ، عند ما رحل إلى الإسكندرية فريق من ثوار ربض قرطبة الذين نفاهم الأمير الحكم بن هشام من أندلس ، وفي ذلك يقول ابن القوطية : « وأذن لهم في الخروج عن قرطبة ، واقتروا ولحقوا بساحل بلد البربر ، وصاروا أهلها ، وانخرزل منهم طائفة كبيرة نحو الخمسة عشر ألفاً ، وركبوا البحر حتى أتوا الإسكندرية فلكوها »^(١) . إلا أنهم ما لبثوا أن رحلوا عنها إلى جزيرة إقريطش . ويغلب على الظن أنهم لم يتركوا وراءهم أى تأثير في الفن المصري ، إذ أن إقامتهم بالإسكندرية كانت قصيرة موقوتة .

ثم كان غزو الفاطميين لمصر واستقرارهم بها وبث حضارتهم المغربية فيها ، فأقاموا المنشآت الدينية والأبنية المدنية والحربية التي لا يخلو أى أثر منها من العناصر المغربية التي نقلها الغزاة معهم من المهديّة أو المنصورية^(٢) . ولم

لم يوجه مؤرخو الفن الإسلامي إلى دراسة التأثيرات الأندلسية المغربية في العمارة المصرية الإسلامية بالرغم من أهميتها الكبرى - العناية التي تستحقها ، إذ أن ما أنتجوه في هذا السبيل لا يعدو أبجائاً مفردة ضئيلة^(٣) لا تبنى بضمخامة الموضوع ، وليس معنى هذا أننا نبخس من قيمة هذه الأبحاث أو نقل من أهميتها ، فهي تعتبر النواة الأولى لأبحاث مقبلة مستفيضة ، وإنما نثير هذا الموضوع من جديد ليحظى بقسط أكبر من العناية والاهتمام للأهمية العظمى التي لهذه الدراسة بالنسبة للعمارة المصرية ، إذ أن التأثيرات المغربية تعتبر سجلاً معمارياً لتاريخ العلاقات بين المغرب الإسلامي ومصر ، ثم هي تبين مدى التغلغل الذي أصابته هذه التأثيرات في فن العمارة المصرية ، وإلى أى حد أمكن للعناصر الدخيلة أن تنصهر في بوتقة الفن المصري ، وتصبح بمضى الزمن إحدى العناصر الأساسية لهذا الفن .

ولا بد لنا من أن نتتبع دقائق تاريخ المغرب والأندلس لنتمكن من معرفة الأسباب التي أدت إلى وجود هذه العناصر الأندلسية في العمارة المصرية في العصر الوسيط . والحق أن وفود هذه التأثيرات إلى مصر يبدأ منذ أواخر

(١) ابن القوطية القرطبي ، تاريخ افتتاح الأندلس ، مدريد ١٨٦٨ ص ٥١ وقد استقر فريق آخر من هؤلاء الثوار في مدينة فاس ، وأطلقوا على الحى الذي أقاموا فيه اسم عدوة الأندلسيين ، وأسسا فيها جامعتهم المعروفة بجامع الأندلسيين . ويقابل هذه العدوة من الناحية الأخرى لتهربو عدوة القيروانيين نسبة إلى مدينة القيروان ، وأسسا فيها جامع القيروانيين .

(٢) يقول ابن سعيد المغربي : « القاهرة مدينة بناها المغز أعظم خلفاء العبيديين ، وكان سلطانها قد عم جميع طول المغرب من أول الديار المصرية إلى البحر المحيط ولا سبها أنه عاين مبانى أبيه المنصور في مدينة المنصورية إلى جانب القيروان ، وعاين المهديّة مدينة جدّه عبيد الله الهدي » المرقى ج ٣ ص ١٠٨ ط . بحري الدين عبد الحميد .

وتتجلى هذه التأثيرات في الحنيات المقوسة بقبة القورى وقبة الحافظين

(١) Marçais; les échanges artistiques entre l'Egypte antique et les pays musulmans occidentaux, Hespéris, vol. XIX, pp. 95-106, 1934.
Torres Balbas; el intercambio artistico entre Egipto y el Occidente musulman, Al-Andalus, vol. III, pp. 411-421, 1935.
Farid Shafiq; West Islamic influences on architecture in Egypt (Before the turkish period), Bulletin of the Faculty of arts, Cairo University, vol. XVI part II, December 1954.

ويعتبر عصر المماليك العصر الذى تسربت فيه التأثيرات الأندلسية إلى مصر ؛ ذلك لأنه العصر الذى توثقت فيه عرا الصداقة بين مصر وإسبانيا ، فما كادت تسقط بغداد عام ١٢٥٨ م فى أيدي المغول حتى تألفت فى القاهرة جبهة قوية لدفع خطر المغول المدمر ، واستطاع الملك المظفر سيف الدين قطز أن يهزمهم هزيمة منكرة فى واقعة عين جالوت فى ٢٥ من رمضان ٦٥٨ هـ (٣ من سبتمبر سنة ١٢٦٠م) ؛ وبذلك أمكن مصر ، أن تقف هذا السيل الجارف الذى كان يهددها ويهدد بلاد المغرب وقد رُحِّلَها بذلك أن تنفذ أوروبا من غزو أكيد كاد يقضى على معالم حضارتها ؛ وارتفع بذلك شأن مصر وأخذ ملوك إسبانيا يحطون ود سلاطينها بالسفارات المتتابعة ، وكان سلاطين مصر يردون على ذلك بسفارات أخرى منها السفارة التى أرسلها السلطان سيف الدين قطز إلى ألفونسو العاشر العالم سنة ١٢٦٠ م على أثر انتصار المصريين فى عين جالوت وخطبة فى خطبة ابنته ، وقد بعث إليه بالهدايا الحليمة ، كما أرسل إليه تمساحاً كبيراً (١) ما زال معلقاً فى الحنية الشرقية بمسرح جامع القصبية بإشبيلية ، وما زالت هذه الحنية تسمى حتى وقتنا هذا باسم رواق التساح

المجاورين له على شكل محرابين . وقد اتبع نظام المحاريب الثلاثة فى ضريح خلفاء العباسيين وفى قبة الإمام الشافعى ، وانتقلت هذه الظاهرة به ذلك إلى سورية فى العصر الأيوبي . وتجلت التأثيرات الأندلسية بوضوح تام فى الزخارف الكتابية والنباتية المحفورة فى الجص بالعتق المثلث لقبة الإمام الشافعى من الخارج ؛ إذ أننا نرى نفاظرها فى زخارف الجعفرية بسرقة والمسجد الجامع بتلمسان ، كما تبدو هذه التأثيرات بجملة فى بقايا العقد الزغرقي المفصص بنوافذ المدرسة التكاملية سنة ٦٢٢ هـ (١٢٢٥ م) ، ولا تختلف هذه الزخارف عن زخارف بوابة قصبة البوذية برباط أو فى باب أجناب بمراكش . والواجهة الجنوبية بالجزء المربع من مثانة سيدنا الحسين التى تعلو الباب الأخضر مزودة بلوحات جصية تحشد فيها الزخرفة النباتية والتوريفات بحيث تشبه كثيراً زخرفة القبة بجامع تلمسان ، وكذلك زخرفة قبة البرودين بمراكش . وفى أعلى مدخل ضريح خلفاء العباسيين زخرفة نباتية وكتابات كوفية مزهرة تتميز بالخصائص التى تميز زخارف الموحدين بمراكش ورباط .

(١) انظر Ballesteros, Scvilla en el siglo XIII, Madrid,

1913, p. 74.

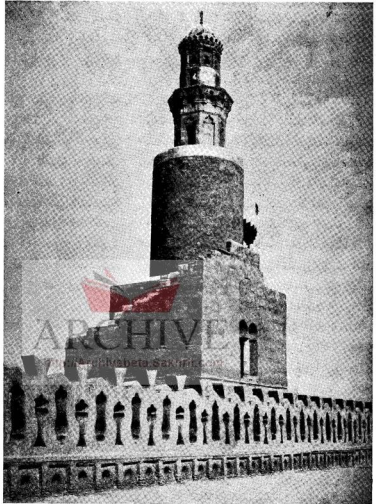
تقطع التأثيرات المغربية منذ ذلك الحين ، بل استمرت فى عهد الدولة الأيوبية ؛ فقد كان يزور مصر ويقع بها عدد هائل من الأندلسيين الذين رحلوا إليها للدراسة والتدريس ، ونخص بالذكر منهم الإمام أبى محمد القاسم الشاطبي الذى جاء مصر سنة ٥٧٢ هـ وتوفى فيها ، وكذلك أبو عبد الله محمد بن لب الشاطبي الذى توفى بالقاهرة سنة ٦٤٠ هـ وأبو محمد عبد المنعم عمر الماتلى وأبو الخطاب عمر ابن الحسن بن دحية الحافظ وأبو الحسن على بن موسى ابن سعيد العنسى الذى زار الديار المصرية فى النصف الأول من القرن السابع الهجرى (١)، ويغلب على الظن أن وفادة كثير ممن وفد إلى مصر فى ذلك العصر كانت نتيجة الهزيمة التى حاققت بالمسلمين فى إسبانيا فى واقعة العقاب أو لاس نافاس دى تولوسا سنة ٦٠٩ هـ (١٢١٢ م) ؛ وقد كان لذلك أثره فى العمارة المصرية ؛ فقد نفذت إليها بعض التأثيرات الأندلسية المغربية التى تتجلى فى كثير من آثار هذه الدولة (٢).

== من الجامع الأزهر وفى البلاط الأوسط المسمى إلى الخراب وفيه الجيوب فى بيت صلاة هذا الجامع ، وفى القبة المضلعة بفسح يحيط الشبيه وفى الغلاف المربع ذى الميل الهرم الخفيف بجامع الحاكم بأمر الله ، وهو غلاف يذكروا بالجزء المربع من جامع القيروان وشار مسوة وشار سفاص وفى الجوفات المقوسة بقية هذا الجامع والإفرز الكتاني ومدخل الجامع الذى يذكروا بمدخل جامع المهديّة ، وفى شكل مثانة مسجد الجيوبى الذى يشبه شكل مثانة جامع القيروان وفى الجوفات المقوسة بقية إخوان يوسف سنة (١١٠٠ م) ، وفى مدخل الجامع الأقر سنة (١١٢٥ م) ، وفى القبة المضلعة من الداخل والخارج بفسح بجامع السيدة رقية سنة (١١٢٥ م) وفى القبة المضلعة من الداخل والأماز بجامع الصالح طلائع سنة (١١٦٠ م) . هذا إلى كثير من العناصر المغربية الأندلسية فى الزخرفة النباتية هذه المساجد .

(١) انظر نفع الطيب الجزء الثانى والثالث ؛ إذ ورد فيه أسماء من زار المشرق من الأندلسيين ومن زار الأندلس من المشرقيين .

(٢) فلاحظ استمرار التقاليد الفاطمية فى العمارة الأيوبية مثل ذلك نظام المحاريب الثلاثة التى ظهرت فى مصر فى أواخر عصر الفاطميين واتى نفلان أنها ظهرت فى جامع قرطبة فى جوة المحراب والبابان

مشقة جامع ابن طولون



ففي ٢٨ من يناير سنة ١٢٩٢ م (١٩ من صفر سنة ٦٩٢ هـ) وقعت بين الملك الأشرف صلاح الدين خليل ابن الملك المنصور قلاوون ونجاشي الثاني ملك أرغون معاهدة صداقة وسلم ، واشترك في هذه المعاهدة « دون شانجة ملك قشغالة وطليطلة وليون وبلنسية وإشبيلية وقرطبة ومرسية وجيان والغرب الكفيل بمملكة أرغونة وبرتقال والملك

Nave del Lagarto نسبة إلى هذه الهدية؛ ومن ذلك الوقت توطلدت أواصر الصداقة بين سلاطين مصر وملك إسبانيا . ولقد أتاحت لنا الوثائق العربية بمحفوظات مملكة أرغون أن نتتبع تاريخ هذه الصلات الودية تتبعاً تاريخياً :

Maximiliano Alarcon y Santon & Ramon Garcia de Linares : Los Documentos árabes diplomáticos del archivo de la corona de Aragon, Madrid-Granada, 1940.



مشقة ملار وسنجر الجاول

القشتالي برياسة الفارس «أنبرناد ردفارد» Bernard Ricard وقبوله لما طلبه من السماح للتجار الإسبان بالمرور في الديار المصرية وزيارتها في حرية تامة ، وكذلك للحجاج المسيحيين بأداء الحج إلى بيت المقدس . وعاد السفير المذكور مصحوباً بسفيرين مصريين : هما الأمير

الجليل دون إذفونش ملك برتغال «^(١) وفي ٢٨ من مارس سنة ١٣٠٠ م (٥ من رجب ٦٩٩ هـ) بعث السلطان أبو الفتح الناصر محمد بن سيف الدين قلاوون رسالة إلى فرناندو الرابع ملك قشتالة وفيها يذكر وصول سفارة الملك (١) المرجع السابق ص ٣٣٥ - ٣٣٦ .

جامع المؤيد شيخ
(١٤١٥ - ١٤٢٠ م)
تفصيل للزخرفة الحصية بإحدى النوافذ

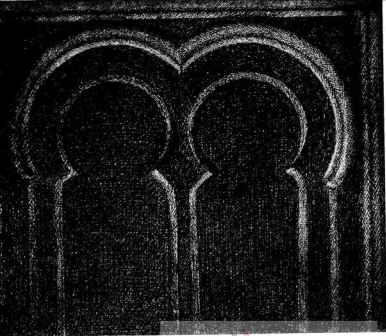


السفارات والرسائل الودية والهدايا السنية في القرن الرابع عشر كما هو وارد في كتاب الوثائق، وتابع التجار والحجاج الإنسان مروهم وزيارتهم للديار المصرية ، وجدد الملك الأشرف برسبای في ٣٠ من مايو سنة ١٤٣٠ م معاهدة

فخر الدين والقاضي حميد الدين ، يحملان هدية رائعة من القماش للملك قشتالة^(١) .

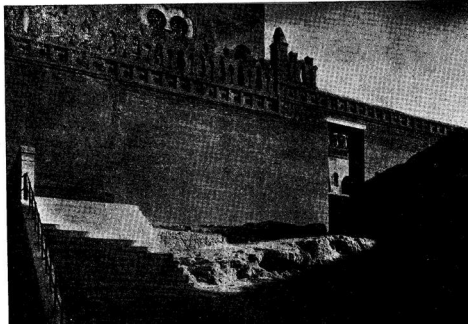
واستمرت علاقات الصداقة بين مصر وإسبانيا خلال

(١) المرجع السابق ص ٣٤٤ - ٣٤٦ .



مقدان توماس بقاعة
إحدى قبابات مسجد
الدباغين بطليطلة


ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



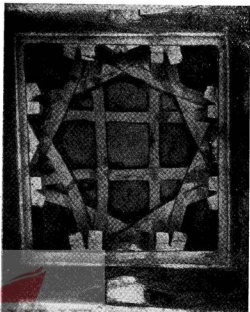
المقدان التوماس
بمئذنة مسجد
ابن طولون

لاس ناقاس دى تولوزا وسلا دو ، فهاجر عدد كبير من أهل الأندلس إلى المشرق عند سقوط مدينتهم ، وتوزع عدد منهم على بلاد المغرب ومصر . وفى ذلك يقول ابن غالب صاحب فرحة الأنفس : « ولما نفذ قضاء الله تعالى على أهل الأندلس بخروج أكثرهم عنها فى هذه الفتنة الأخيرة المبيدة تفرقوا ببلاد المغرب الأقصى من بر العدو مع بلاد إفريقية :

« فأما أهل البادية فقالوا فى البوادر إلى ما اعتادوه ، ودخلوا أهلها ، وشاركهم فيها ، فاستنبطوا المياه وغرسوا الأشجار ، وأحدثوا الأرحاء الطاحنة بالماء وغير ذلك ، وعلموهم أشياء لم يكونوا يعلمونها ولا رأوها ، وصلحت أمورهم ، وكثرت مستغلاتهم وعمتهم الخيرات .

« وأما أهل الحواضر فقالوا إلى الحواضر ، واستوطنوها : فأما أهل الأدب فكان منهم الوزراء والكتاب والعمال وجباة الأموال والمستعملون فى أمور المملكة ، ولا يستعمل بلدى ما وجد أندلسي ، وأما أهل الصناعات فلم يهاجروا أهل البلاد ، وقطعوا معاشهم ، وأخلوا أعمالهم ، وصيروهم أتباعاً لهم ، وأفرغوا فيها من أنواع الخلق والتجويد ما يميلون به النفوس إليهم ويصير الذكر لهم . » (١) وقال ابن سعيد :

« إن حضرة مراکش هى بغداد المغرب ، وهى أعظم ما فى بر العدو ، وأكثر مصانعها ومبانيها الحليمة ويساتئها إنما ظهرت فى مدة بنى عبد المؤمن ، وكانوا يجلبون لها



مطبعة إحدى كتبت ذات الصلوع
بمسجد « الباب المردم »

الصدقة والسلام وتبادل التجارة بينه وبين ألفونسو الخامس ملك أرغون (١) .

وكانت العلاقة طيبة بين ملوك بنى الأحمر بغرناطة وسلطين مصر ، ويمكننا أن نذكر على سبيل المثال السفارات المتبادلة بين ملك غرناطة محمد الخامس وملك مصر الأشرف شعبان فى النصف الأخير من القرن الثامن الهجرى (٢) . وكان من نتائج هذه العلاقات أن زار مصر عدد كبير من أهل غرناطة سواء للتعليم أو للتدريس ، وقد أقام فيها من طابت له الإقامة . وكانت حركة الاسترداد القوي الإسباني قد أوشكت أن تجهز على دولة الإسلام بالأندلس التى انكسحت رقعتها بعد الهزيمة فى



ركنية بجامع ابن طولون
(العمارة الإسلامية)

(١) المرجع السابق ص ٣٧٢ - ٣٧٧ .

(٢) Boletine de la Embajada de Egipto en Madrid

1952-1953 Algunos aspectos de las relaciones historicas Hispano-Egipcias : p. 4-18.

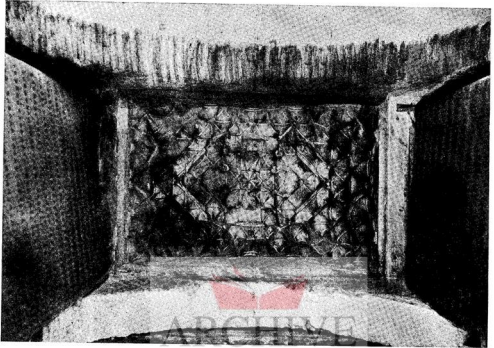


قبوة اسطوان الماسل بجامع المؤيد شيخ

بها معروف، ولأهل مصر ولأهل الثغر فيه عقيدة كبيرة؛ وقد زاره المقرئ سنة ٧٣٨ هـ، وليس من شك في أن من بين هؤلاء المهاجرين بعض الصناع وأرباب الحرف والعرفاء. ويدل على ذلك بعض قطع من الزليج الأندلسي عثر عليها في حفائر القسقاط^(١). وقد أرسل الملك

صناع الأندلس من جزيرتهم. ^(١) وقد وفد إلى مصر عدد من هؤلاء المهاجرين يحثون سلاطين مصر على استرداد الأندلس وإنقاذ مملكة غرناطة، كما جاءها كثير من علماء الأندلس نذكر منهم سيدي أحمد بن عمر أبا العباس المرسى الذي توفي بالإسكندرية سنة ٦٨٦ هـ وقبره

(١) Hauteccœur & Wiet; les mosquées du Caire, p. 355



قبوة السلطان المنصور الأشرف في جامع النخبة الإسلامية

ولقد تعددت أشكال النوافذ في العمارة المصرية المملوكية ، وتنوعت العقود التي تعلوها ، ومن بين هذه



قبوة مقرنصة بدير لاس اويلجاس بيرغش

الأشرف قايتباي سفارة سنة ١٤٨٩ م إلى الملكين الكاثوليكين يذكرهما برغبته في إنقاذ غرناطة ، ولكن رغبته هذه لم تتحقق أمام الشعور القوي الإسباني ، وأرسل إليه الملكان الكاثوليكيان سفيرهما بدور مارتير سنة ١٥٠١ م بعد سقوط غرناطة في أيدي المسيحيين ، واستطاع السفير الإسباني بلباقته أن يبرر سقوط غرناطة باعتباره توحيداً لإسبانيا ، ووعد السلطان المصري بمعاملة المسلمين معاملة طيبة .

كان لهذه العلاقات أثرها الكبير في نفاذ التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية والفنون الفرعية في عهد دولة المماليك ، ومن مظاهر هذه التأثيرات العقود والمآذن والقبوات .

للمئذنة الأولى للجامع قرطبة ، ثم تبعها مئذنة سان خوان بقرطبة ، فمئذنة عبد الرحمن الناصر .

وهناك بعض عناصر معمارية أخرى تشف عن تأثير أندلسي مباشر كالمساند ذات اللثائف التي تحت القنطرة الموصلة بمئذنة ابن طولون بأسوار الجامع ، فليست هذه المساند إلا صورة مطابقة لمساند جامع قرطبة زمن الخليفة عبد الرحمن الناصر ، وهي المساند التي تعلو بوابة الأمير محمد (بوابة سان إستيبان) ومساند واجهة الصحن .

ولا يمكننا في هذا المجال الضيق دراسة سائر التأثيرات الأندلسية التي دخلت في العمارة المصرية المملوكية ؛ فإن هذا عمل كبير يصلح لأن يكون موضوع بحث طويل وإنما نكتفي ببيان بعض هذه التأثيرات في نظام القبوات .

° ° °

استخدم العرفاء أنواعاً مختلفة من القبوات الحجرية ، ومنها القبوة نصف الأسطوانية المدببة في السلطان حسن والقبوات المتحارضة في جامع الظاهر بيبرس سنة ١٢٦٦ م وسنجر الحاولي سنة ١٣٠٣ - ١٣٠٤ م وأقسنقر عام ١٣٤٦ م والسلطان حسن سنة ١٣٥٦ م ، كما ظهر نوع جديد من القبوات في أواخر عصر المماليك البحرية يتجلى في القبوة التي تعلو أسطوان المدخل بجامع ألجاي اليوسفي ، وهو نوع معقد قسمت فيه القبوة تقاسم هندسية متعددة تشعب خطوطها من كل ركن من أركان القبوة بحيث ترك فراغاً في وسط القبوة يشغله صليب يشق في كل من أذرعه الأربع بشكل معين . ويعزو هوتكير أصل هذا النظام إلى تأثير سوري ؛ إذ أنه ظهر في مدرسة الأمير تنكيز بالقدس عام ١٣٢٨ - ١٣٢٩ م كما نجده في مدرسة الأمير أرغون بالبلدة نفسها^(١) إلا أن هوتكير نسي أن الشكل الصليبي الذي يشغل الجزء المركزي للقبوة يرجع إلى تقاليد أندلسية مغربية ، إذ أن هذا الشكل الصليبي للقبوات ظهر في قرطبة مع الفصول المتقاطعة التي تولف

النوافذ - النوافذ المزروجة ذات العقود المتجاوزة ، وهي ظاهرة جديدة في فن العمارة في عصر المماليك ، وتبدو هذه النوافذ في قبة فاطمة خاتون سنة ٦٨٢ هـ (١٢٨٣ م) وفي جامع سلاروسنجر الحاولي سنة ٧٠٣ هـ (١٣٠٣ م) وضريح زين الدين يوسف عام ٦٩٧ هـ (١٢٨٩ م) . ويرتكز هذان العقدان على عمود وسيط ، وغالباً ما يعلو هذه النسخة المزروجة فتحة مستديرة ، كما هو الحال في ضريح فاطمة خاتون وضريح السلطان قلاوون سنة (٦٨٤ هـ ، ١٢٨٥ م) وفي جامع ألجاي اليوسفي عام ٧٧٤ هـ (١٣٧٣ م) وفي جامع السلطان حسن سنة ٧٥٧ - ٧٦٤ هـ (١٣٥٦ - ١٣٦٣ م) . وقد يعلو هذين العقدتين والفتحة المستديرة العليا إطار منبجج على شكل عقد مفصص ثلاثي كما هو الحال في مئذنة سلاروسنجر الحاولي وفي قبة فاطمة خاتون ، وقد يمثل العقد المتجاوز بمفرده كما هو واضح في إحدى الواجهات الأربع بهذه المئذنة نفسها وفي قنطرة جامع ابن طولون التي تربط المئذنة بالمسجد . وتتفق هذه العقود المتجاوزة في نسبها ومواقع مراكزها وتشعب سنجاتها مع العقود المتجاوزة الأندلسية التي نراها في قرطبة وطليطلة . فلو قارنا بين العقدتين المزروجتين بمئذنة ابن طولون وعقدتين مزدوجتين بمسجد الدباغين بطليطلة لوجدنا أن لا فارق بينهما على الإطلاق . . . وهناك عقود زخرفية مفصصة ومقصوصة في جامع الجمال يوسف سنة (١٣٥٧ م) تعتبر منقولة من عقود تزين قصر الحمراء بغرناطة .

أما التأثيرات الأندلسية في المآذن فتتجلى في الشكل المربع للجزء الأدنى من بعض المآذن مثل مئذنة سيدنا الحسين والمدرسة الصالحية سنة (١٢٤٣ م) من القصر الأيوبي ، ومئذنة فاطمة خاتون والمنصور قلاوون والناصر محمد وسلاروسنجر ومئذنة سنقر سعدى سنة (١٣١٥ م) وتتميز جميع هذه المآذن بقاعدتها المربعة التي تختلف النسب بين ارتفاعها وطول قاعدتها ، وهي ظاهرة اختصت بها الأندلس منذ بناء هشام بن عبد الرحمن الداخل

أصل القبوات ذات الضلوع بجامع قرطبة ، والنظرية السائدة هي القائلة بأنه مشرقى ، وليس هناك مجال للشك في أن قباب جامع قرطبة ويقصد بها القباب الأولى ذات الضلوع التي ظهرت في المغرب الإسلامى - كانت ابتكاراً ابتدعه مهندس الخليفة الحكم المستنصر ، فإن قباب أشبسط أو أنحيط التي يعتقد أنها الأصل الذى احتذته قباب قرطبة ترجع إلى عصر متأخر بكثير عز قباب قرطبة ، إذ أنها ترجع إلى سنة ١١٩٣ م في حين لا تتجاوز قباب قرطبة القرن العاشر . وكذلك ترجع قبوات الضلوع بجامع أصفهان الكبير إلى القرن الحادى عشر ، وتعرض نظاماً أولياً للضلوع المتقاطعة تشبه إلى حد ما القباب القرطبية ، ومع ذلك فلا يمكن أن تكون قد اتخذت نموذجاً لقباب قرطبة^(١) . ويعتقد الأستاذ لاميير

الميكال البنائى للقباب كما تطور بعد ذلك إلى صور زخرفية في طليطلة وسرقسطة وتلمسان بحيث فقدت الضلوع المتقاطعة بقبوات مسجد الباب المردوم ومسجد الدباغين بطليطلة وقبة الخراب بجامع تلمسان من وظيفتها المعمارية . وسنبحث الآن عن أصل نظام القبوات القائمة على الضلوع والقبوات المقرنصة في العمارة الإسلامية لنصل من ذلك إلى دراسة أصل القبوة التي تعلو أسطوان المدخل بجامع أبحاى اليوسنى وقبة أسطوان المدخل بجامع المؤيد شيخ سنة (١٤٠٥ - ١٤١٠ م) الذى يعكس بالإضافة إلى هذا العنصر الأندلسى عناصر أخرى زخرفية أندلسية^(١) .

لقد بحث كثير من مؤرخى الفنون الإسلامية في

(١) الزخارف الجصية بنوافذ هذا المسجد تبرز بالتأثيرات

الأندلسية الواقعة من غرناطة .

(١) José Pijoan, Summa Artis, t. XII.



المحراب بجامع تلمسان .

ثم ولدت قبة المقرنصات في عهد الموحدين ، واتحدت في صورتين مختلفتين : الأولى بالاشتراك مع الضلوع المتقاطعة ، والأخرى بالاتحاد مع الضلوع ، كما يتضح ذلك في قبة تلمسان وقبة المنزل رقم ٣ بيهو الأعلام بقصر إشبيلية من النوع الأول وقبة الباب الشرقي بجامع الموحدين بإشبيلية وقباب جامع الكتبية بمراكش . وشاع استخدام هذا النوع الأخير الذي تنصهر فيه الضلوع بالمقرنصات في قبة جامع القرويين بفاس وفي قباب جامع تبال والكتبية بمراكش وبوطين العقود المقرنصة في هذا المسجد الأخير .

وقبوتا لجأى اليوسنى والمؤيد شيخ من هذا النوع ، ولا تختلفان عنه إلا في أن الشكل الصليبي بهما أصبح أشد عناصر القبة ظهوراً وسط الخطوط المشعة من أركان القبة ، كما أنه احتشد بالمقرنصات التي لا تترك من الشكل الصليبي سوى قبيبة صغيرة قاعدتها مفصصة .

وتشبه هذا الشكل الصليبي قبة مدخنة في مقصورة لاسي كلاوس ترياس بدير لاس إويلجاس ببلدة برغش من أعمال الأندلس .

بحق أن أصول قباب قرطبة وقبوات أرمنية لا بد أن تكون واحدة ، وأنها قد تكون في إحدى المقاطعات البيزنطية أو السامانية بأسية ^(١) . واستطاع أن يلاحظ التشابه القوي بين قباب جامع قرطبة وقبة المحراب بجامع الزيتونة بتونس ^(٢) على الرغم من أن ضلوعها المشعة من مركز القبة لم تصل بعد إلى المرحلة التي تنفصل فيها عن غطاء القبة ، وإن كانت في الوقت نفسه أكثر بروزاً من ضلوع قبة المحراب بجامع القيروان .

ثم تحولت فكرة تقاطع الخطوط الزخرفية إلى عمارة القباب ، فنشأ من التشابكات التي نراها في عقود زيادة الحكم المستنصر بجامع قرطبة تشابه بين ضلوع القباب ، واتخذ هذا التشابه أشكالاً زخرفية هندسية ، وأقيم في الفراغ الناشئ من تقاطع الضلوع قبيبة مضلعة على نظام قباب جامع القيروان والزيتونة ، ثم فقد المعنى المعماري لهذه القباب تدريجاً ، وحلت محله الرغبة الزخرفية كما نراه في قبوات الباب المردوم ومسجد الدباغين بطليطلة وقبة

Lambert : L'architecture musulmane du XI. siècle (1) à Cordoue et à Tolède Gazette des Beaux-arts t. XII, 1925.

Lambert : les coupoules des grandes mosquées de (2) Tunisie et d'Espagne aux IXe. et Xe. siècles, Hespéria, t. XXII, fasc. II, 1936.



كَيْفَ تَسْتَمِعُ إِلَى الْمَوْسِيقِيَّ

بقلم « رولان مانويل »

ترجمة الأستاذ محمد خليل فحى

إن عشاق الموسيقى ليسوا طرازاً واحداً ، ويحاول « رولان مانويل » فى بحثه هذا أن يحلل صنوف الناس من يستمعون إلى الموسيقى ، ويرسم صوراً لهم فى دعاية صمحة ؛ وقد وجه عنايته بنوع خاص إلى أولئك الذين يدعون بأخلا الخبرة بالموسيقى والعلم بدقائقها ، فيطلقون منها أكثر مما تعطى ، ويحلمونها صوراً مزيفة تخترعها عقليهم . إلا أن « رولان مانويل » العالم المتشغل فى الموسيقى لم يقصر بحثه هذا على نقد من كفدهم من يزعمون عشق الموسيقى والولوع بها ، بل إنه استطاع أن يدخل البهجة والسرور على أنفسنا ، إذ بين لنا حقيقة النعمة العظيمة التى تتاح لمحبي الموسيقى عندما يدركون ما تحويه من روعة إلهية .

ما إعداد - موسيقى لا يعرف عنوانها ولا اسم مؤلفها ، كما قد يحدث للمرء مثلاً إذا ما تسلسل على حين غفلة إلى إحدى صالات « الكونسير » ، أو دفعه الفضول - بمحضر المصادفة - إلى الاستماع لبرنامج موسيقى خلال إذاعته . ما من شك فى أن أى موسيقى محترفة أو هاو سيتعرف لتوه إلى مقطوعة « الفنتازية » من تمام « دو » الصغير « لموزار » ؛ أما هذا المستمع الذى نتحدث عنه ، وهو الذى لم يسبق له أن سمعها فإذا يحدث فى نفسه يا ترى ؟ .

إنه يشعر فى بادئ الأمر بصدمة تأثرية ، وتملك عليه نفسه قوة مجهولة تحلق به ؛ ذلك أن موسيقى « لموزار » سترج به فى أجوائها الخاصة ، وتسيح به فى عالم الانفعال ، ذلك الجزء من شخصيتنا الذى يعجز الفهم عن إدراكه بوضوح .

وقد قال الشاعر : « إن الموسيقى كثيراً ما تغمرنى كما تغمرنى مياه بحر . . . » .

ربما يستسلم عقل صاحبنا لأمواج السمفونية - على حد قول الشاعر - تجذبه طبيعة الجسد إلى مطالبها

يذكر الكثيرون تلك الكلمة التى ناجى فيها « فوننتيل » نفسه عند مغادرته مجلساً سمع فيه فيضاً من موسيقى الآلات إذ قال : « أيتها الصنونات ، ما الذى تبغين منى ؟ » إنه سؤال على جانب كبير من « الكارترية » من « الصنونات » ما لم أما لماذا يطلب « فوننتيل » من « الصنونات » ما لم يخطر بباله أن يطلبه من المنظومة ، أو الصورة ، أو التمثال قط ، فلأن هذه كلها تعنى أو تمثل شيئاً ما ؛ على حين أن الموسيقى لا تمثل ولا تعنى شيئاً بخلاف نفسها ، وأيا ما كان الأمر ، فلا بأس أن نلاحظ الكيفية التى يتأثر بها عامة المستمعين ، بل صفوة الهواة منهم إزاء الظاهرة الموسيقية ، كل بحسب طبعه ، ومزاجه الوقتى أو الدائم ، وبحسب الظروف التى يتم فيها « الاتصال » بين الموسيقى والمستمع .

ولنحاول أن نتصور ما قد يحول فى ذهن مستمع عادى ليس بموسيقى محترف عند ما تفرع أذنيه - بدون (٥) نسبة إلى الفيلسوف « ديكارت » ، والأسلوب العلمى فى تفكيره .

كما لا يكفى أن نطلب إليها أن تؤثر فينا ، ونتملنا حتى نفقد وعينا ، وننسى أن الخمر هي التي أتملنا .

وقصارى القول أنه لا يكفى أن نترك الموسيقى تنفذ إلينا ، بل حرى بنا أن ننفذ نحن إليها أيضاً ، فليست الموسيقى سوى ترقب وفاجأة ، وكيف يتم للترقب أن يتمتع بالمفاجأة دون أن يكون دائم الانتباه ، متيقظ الذاكرة ؟

هذا ، ونجد هنالك مستمعاً آخر تستبد به رغبة عاتية إلى الاستنارة ، فيعمد إلى البرنامج المطروح يطالعه في أثناء عزف السمفونية ؛ وبذلك يعطل ملكاته الشعورية بالرغم من حرصه على أن يكون كامل الانسجام مع ما يدور حوله ، وأن يكون على بينة من الأمر في كل لحظة ، وبالرغم من ترقبه المحموم لتحول المقامات ، وانهماكه في متابعة لحن أساسى خلال مشبك النغمات . وما أشبه هذا المستمع بأولئك الذين يهتمون في ضبط عناصر مظاهرهم المكبرة ، فيشغلهم ذلك ، من غير شك ، عن الاستمتاع برؤية المشهد المنبسط أمام أعينهم .

* * *

فالمستمع الأول الذى اتخذناه مثالا اكتفى بترك الموسيقى تمر على سمعه دون أن يعي منها شيئاً . أما المستمع الثانى الذى يتبع نهجاً منسقاً في انتباهه ، فلم يكن أسعد حظاً . وهنالك طراز ثالث من هواة الموسيقى ، نجده بين الفرنسيين بكثرة ، يجب أن يسترعى انتباهنا :

هذا الطراز الذى نحن بصدد من عشاق الموسيقى نلقيه عند ما تواجهه السمفونية أقل اهتماماً بإدراك روابط بنائها ، منه بتتبع سير القصة التى ترويها ، أو التى يفترض أنها ترويها ، وقد يبدو لأول وهلة أن هذا المسلك يستند إلى تقليد ثابت جرت عليه ملكة الإبداع الموسيقى فى فرنسا .

فقد عرف عن الموسيقيين الفرنسيين أنهم منذ العصور

العضوية . وبطريقة لاشعورية ، يكف مثل هذا الرجل عن الإصغاء إلى الموسيقى ، فيصبى إلى دواعى نفسه ، وتسيطر عليه حال تشبه الحار أو التبدل ، تتخللها ، فى غير ما انتظام من الحواطر الوجدانية ، والهاجس الشخصية . ولن يفيق من خموله إلا على دوى التصفيق ؛ ذلك أن التصفيق وهتافات الاستحسان ، ليست مهمتها أن تعبر للعاظين أو المؤلف عن غبطة الجمهور ورضاه فحسب ، بل إن لها فائدة أخرى لا يستهان بها ، هي إيقاظ المستمعين الذين استغرقوا فى سبات عميق .

والآن وقد عاد مستمعنا الذى اتخذناه مثلاً إلى شاطئ من الصمت ، قلدهته إليه أمواج السمفونية ، فمن المؤكد أنه لن يستطيع أن يفيدنا شيئاً غير طبيعة إغفائه وما أصابه من خير وعافية فى نومه . وهذا المثال بعيد إلى أذهاننا ذكرى ذلك الرد الطريف الذى أدلى به أحد مدمنى الخمر محاولاً تبرير إقباله على السكر بتلمسه النسيان ، إذ سأله الناس :

— النسيان ؟ ما الذى تريد أن تنساه ؟

— لم أعد أدرى ، لقد نسيت ! . . .

ولماذا نخفى على أنفسنا أن كثيراً ممن يهون « الكونسير » ، وهم أحياناً من صفوة الناس ، يطايون من الموسيقى ما يطلبه هذا السكر من الخمر ، ويدبنون بهذه الفلسفة ، فلسفة الحطام البشرى .

وينبغى ألا ننسى أن الموسيقى ، وهى تختلف عن الفنون التشكيلية اختلافاً جوهرياً أساسياً ، ليس فى مقدورها ، كما هو شأن هذه الفنون ، أن تطلعننا فى التو واللحظة على موضوعها ومظهرها ، بل لأنها لا تظهر لنا إلا فى سلسلة من الأحداث الصوتية المتتابعة .

وما الموسيقى فى نهاية المطاف إلا تجربة محسوسة لزمن اتقضى نحاول أن نعيش فيه مرة أخرى .

فلا يكفى إذن أن نستسلم إليها ، وأن نتمنى أن تغمرنا « كياه بحر » تتقاذفنا أمواجه كيفما شاءت ،

إن اسم « بيتهوفن » سيد « الكلاسيكيين » و « الرومانتيكيين » ، يبعث أصداء عميقة في نفوس جم غفيرة من هواة الموسيقى . وإن نجد مشقة في أن نكتشف بين هؤلاء طرازنا الرابع والأخير من المستمعين ، ذلك هو طراز المستمع « الأدب » ذى الطبيعة الانفعالية . وهذا النوع كثير الانتشار ، يكون أفراد طائفة لا يسهان بشأنها ، ولا سيما أنها تملك أسلحة الثقافة .

و « الرومانتيكية » التي تفصح عن مأساة الفرد ، وتبرز الصراع الناشب بين الإنسان والقدر ، أسلمت مؤلفيها الموسيقيين (وعلى رأسهم بيتهوفن) إلى التفسير والتأويل العاطفي ، وتركهم نهياً مباحاً له ، يعبت بهم كما شاء له هواه .

فكم من هواة الموسيقى ممن يطاقون العنان لخياهم ، غررت بهم تراجم حياة الموسيقيين ، وجعالتهم يعنون بالعرض وينسون الجوهر ، فهم لذلك لا يألون جهداً للوصول عن طريق القطعة الموسيقية التي هي حقيقة «أفلا» وأصيدة ، وفريدة - إلى « الحكاية » التي تجليها هذه الموسيقى ، وإن كانت حكاية تكتنفها الشكوك ، إذ لا يعينهم أن تكون هذه الحكاية موضع ريبة أو جدل ، المهم أنها كما بعدت بهم عن الموسيقى البحتة ، كان المجال واثياً لانطلاق تخيلاتهم الأدبية .

أو ليس جديراً بالملاحظة ما نراه في موسيقى بيتهوفن من أن المقطوعات المحببة إلى الجمهور تكاد تكون مقترنة في الغالب بتعليل ، أو مسماة باسم ما ، وقد يكون ذلك صحيحاً أو مختلقاً ، ولكنه يوقظ الشعور دائماً إذ يوحى بمشهد عاطفي : كما في صوناتات : « ضوء القمر » ، و « الباتيتيك » أى المؤثرة ، و « الشفق » ، و « الأباسوناته » أى الحياشة ، وكما في السفونيات « الإرويك » أى البطل ، والخامسة وموضوعها « القدر » ، والسادسة وهى « الباستورال » أى « الريفية » .

وكثير من هذه التسميات ليس إلا من ابتداع

الوسطى كان يحلو لهم أن يبحثوا لموسيقاهم عن باحث أو حافظ في الطبيعة والحياة - ولم يكن رائدهم إلا البحث عن هذا الباعث لا أقل ولا أكثر .

وإن نظرة إلى الموسيقى المجهول مؤلف « الموتيت » المسماة « أصوات باريس » في القرن الثالث عشر ، وإلى الموسيقى « جانكان » مؤلف « موقعة مارينيان » في القرن السادس عشر ، وإلى « رامو » مؤلف « الدجاجة » و « داكأن » مؤلف « البلبل » في القرن الثاني عشر ، وإلى « بريوز » مؤلف مقطوعة الإسكرتسو المسماة « الملكة ماب » في القرن التاسع عشر ، وإلى « كلود ديوبسى » مؤلف « البحر » في القرن العشرين - تبين لنا أن كل هؤلاء إنما يؤدون في أعمالهم هذه دور القصصيين أو المصورين ، فهل نخرج من ذلك إلى أن أولئك الموسيقيين لم يتوخوا عند وضع موسيقاهم غير إبراز الواقعة ، أو الظاهرة ، أو الشخص ، أو المنظر ، أو أى شيء يوحى به عنوان هذه الموسيقى ويمثله إلى الأذهان ؟ وهل نستطيع أن نقول إن « كوبران الأكبر » « عند ما ألف مقطوعة « البلبل العاشق » أقل درجة منه في موسيقيته البحتة عند ما وضع مقطوعات « الكونسير » الملكى ؟ وإذا أخذنا بذلك ، فإننا ننسى ما قاله « رينوار » بحق ، وهو : إن الفؤج « الموديل » إنما وجد لإشغال ذبالة الفنان . فإن قرقرة الدجاجة وغريد البلبل اللذين نقلهما « رامو » و « داكأن » نقلاً عن الطبيعة ، عناصر منشئة للبناء الصوقى . ولكن لا جدال في أن ما يتجه إليه مدار اهتمامنا ليس مبلغ ما وصلت إليه محاكاة الدجاجة أو البلبل من دقة (إذ يكفي لتحقيقها لعبة مما ينفع فيه الأطفال) - وإنما هو قيمة « البناء » ، ولكلمة « البناء » في هذا المقام معناها التام ، وهو : تحقيق وحدة من أجزاء شتى .

• • •

(٥) المؤلف الموسيقى الفرنسى فرانسوا كوبران (١٦٦٨ -

(١٧٢٣) .

وجه الدوام « وقد وازن « بيتهوفن » بين ترك الخيال يسير في غيه وضلاله من غير ضابط ، وبين إلزامه اتباع خطة الاطراد الموسيقي لقاء تضحية زهيدة ، وانتفى الأمر بهذه الموازنة إلى وجوب استخدام تحليل يعصم المستمع « من تفسير شاعري وليد الخيال » . وهكذا عمد إلى إطلاق التسميات الآتية على الحركات الثلاث التي تتضمنها « الصوناتة » مقام « مي بيمول » (مصنفة رقم ٨١) : « الوداع » ، و « الفراق » ، و « اللقاء » .

وليس ثمة في هذه التسميات ما يتعارض طابعه وطابع الجزء الذي يخصه من هذه « الصوناتة » ، بل إنه يؤتم تكوينه أعظم الموازنة ، وينطبق عليه أشد الانطباق . أما « الوداع » فإنه يوافق تمام الموافقة القوة المؤثرة المعهودة في حركات « بيتهوفن » « الأليجرو » التي تجيء في أول الصوناتة ؛ وأما شعور « الفراق » ، فإننا نجده مصوراً في الحركة البطيئة ، بموسيقى الاستطالة ، ينساق الفكر فيها إلى الخيال . وأما ما تفيض به الحركة الأخيرة من روثب ومرح ، فهو يقرن بنشوة السرور والفرح « باللقاء »

بعد طول الفراق beta.Sakhril.com

والتحليل القصصى هنا يتسم بالبساطة والصدق ؛ ومن ثم كان « بيتهوفن » ، وقد استسلم في هذه المرة إلى الموسيقى ذات البرنامج ، محققا كل الحق في رجائه بأن يجنب الناس الشطط في التفسير . ولكن « بيتهوفن » لم يجنب حساباً لتخيلات المتحمسين .

فقد ذكر « هانسليك » أن « فيلهلم دى لنتز » تناول صوناتة « الوداع » بالتعليق ، فكتب في تفسير حركتها الختامية : « إن الحزين يسطون أذرعهم كما تبسط الطيور المهاجرة أجنحتها » ، واسترسل على هذا النحو إلى أن تمثل صورة : « الأنثى الرشيقة وهي ترفرف بأجنحتها بين هبات النسيم الرقيقة المنعشة ولساته » . وربما كان في هذا الوصف ما يطرب « العشاق والحزين » . . . ولكن من المؤسف بالنسبة إلى « دى لنتز » أن المخطوطة الأصلية للصوناتة

الأدباء وهذيانهم ، أما « بيتهوفن » نفسه ، فلم يدرك في خلده قط أن صوناتة البيانو « من مقام دو ديزر الصغير » ، سينتهي بها الأمر إلى أن تفرض على الأجيال اللاحقة بعنوان « صوناتة على ضوء القمر » . وهذه الأهمية التي يعبرها الأدباء للتسميات الأدبية — مخنقة كانت أو حقيقية — تبدو لنا في حكاية ظريفة حكاها « رومان رولان » :

كلف « رومان رولان » أستاذ تاريخ الفن بالسوربون اختبار الطلبة المتقدمين إلى امتحان « البكالوريا » ؛ وفي أثناء الامتحان الشغور ، في التاريخ ، شاء له هواه أن يسأل فتاة تقدمت أمامه ، عن مدى ما تعرفه عن « بيتهوفن » . وسرعان ما قطع المتحن على الفتاة فيض حليتها المفكك الذي أوجبه حماسه مصطنعة ، وطلب إليها أن تتحد في دقة ألوان الموسيقى التي طرقها المؤلف . وشرعت الفتاة في ذلك وهي وجلة ، وعند ما وصلت أخيراً إلى ذكر السمفونيات ، سأها « رومان رولان » عن عدد السمفونيات التي ألفها « بيتهوفن » ، فقلعت الصبغة وقالت :

- يا سيدي ، إن « بيتهوفن » ألف ثلاث سمفونيات
- بس ؟ . . . ما علينا ؛ هل لك أن تذكرى ما تعرفه من هذه السمفونيات الثلاث ؟ .
- « السمفونية البطل » . . .
- عال ! . . .
- « والسمفونية الريفية » . . .
- عفارم . . .
- و . . . السمفونية التاسعة . . .

• • •

هذا ، ولقد أدرك « بيتهوفن » نفسه مدى ما ينشأ عن شطط الخيلة من أضرار في مجال الموسيقى ، وخشى كما خشى « پاسكال » : « ذلك الجزء المختل في الإنسان الذي يزيد من قدرته على الخداع أنه ليس بمخاتل على

« فرسان الخوارق » ، أو « فالس الكلب الصغير » ... ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل تعداه إلى « دراسات » شوپان Etudes ، حيث شاء شطط الخيال أن يخضب مفاتيح البيانو العاجية بدماء الثورات ، هذا إذا لم يوح العزف على مفاتيح الأبنوس ، في مواضع أخرى من هذه الدراسات ، بصورة نساء زنجيات !

تحمل البيانات الآتية ، كتبها « بيثوفن » بخط يده : « الوداع : بمناسبة رحيل صاحب السمو الإمبراطوري الأرشيديوق « رودلف » في ٤ من مايو سنة ١٨٠٩ ، ... « اللقاء » : بمناسبة عودة صاحب السمو الإمبراطوري الأرشيديوق « رودلف » في ٣٠ من يناير سنة ١٨١٠ .

حكاية قطرات الماء

ومن منا لم تشغله عن الانفعال الموسيقي الخالص النابع من « المقدمات » Préludes تلك الحكاية الدائعة الصيت : حكاية « قطرات الماء » ؟ إن الأسطورة تحمل في طياتها كل عوامل هدمها ، أما مصدرها ، وهو أكثر ما يكون ريبه ، فلنا نجده في كتاب « تاريخ حياتي » للكاتبة « جورج صاند » ، في الباب الثاني عشر من الفصل الخامس حيث تقول الكاتبة : « كان (شوپان) يرى الدير (دير فالديموزا بجزيرة ميورقة) مليئاً بالربيع والأشباح ... ولم يكن يوح لي بما يراه ، لكنني كنت أجذب مضطرة إلى أن أتكهن بما كان يحسه ... وفي ذلك المكان ، قام بتأليف تلك الصفحات القليلة التي

من بين الموسيقيين في العصر « الرومانتيكي » مؤلف رفض في عزم وإصرار الإقدام على تضحية ما ليعصم موسيقاه من خيال المفسرين والمعلقين ، وليس في مؤلفاته كلها ما يشير إلى حكاية أو صورة ، فجميعها بغير عنوان اللهم إلا اسم القالب الموسيقي الذي يصوغ فيه المؤلف أعماله ، مثل : « الصنوفة » ، أو « الكونشرتو » ، أو « الدراسة » Etude ، أو « المقدمة » Prelude . أو « البالاد » Ballade ، أو « الليلية » Nocturne ، أو « المقطوعة المرتجلة » Impromptu ، أو « الفالس » ، أو « البولونيز » ، أو المازوركا ... فلقد بلغ التفوق الذي كان يحسه « فريديريك شوپان » إزاء تطفل الأدب والفن التشكيلي على المجال الفني الذي يخصه ، حدا جعله يخرج عن طوره ، ويفقد اتزانه المعتاد ، فيصف الناشر « فيسل » بأنه : « أبله نصاب » ؛ ذلك لأن هذا الناشر كان يزمع عنونة مؤلفاته وتسميتها بأسماء توحى بصور ووقائع ما . ونحن نعرف كيف كان مبلغ احترام الخلف لهذه المشية العنيدة المطلقة في إصرارها : فالتفسير الأدبي الذي طرده « شوپان » من الباب ، عاد إليه من النافذة ؛ وفي ذلك امتحان دائم لموسيقى بجته رفيعة خلت من الشوائب والأغراض الدخيلة على الموسيقى الخالصة .

ومن ثم نشأت بين موسيقى « شوپان » ، وبين المستمع الذي يريد تذوق هذه الموسيقى لذاتها ، حواجز من الصور الرخيصة المخنطاة ، ترك في أذهاننا أثراً لا سبيل إلى محو مهمها فعلنا ، من أمثال : « مقبرة في ضوء القمر » ؛ أو



شوپان

وقصاصي الأثر الموسيقيين بلاقون المشاق ليتعرفوا المقدمة التي تصور فيها تساقط قطرات الماء ، فقدّمات « شوبان » تكاد تغرق تحت طوفان من الماء المتساقط قطرات ؛ وما لبثوا يتساءلون : المقدمة السادسة هي ، أم الثامنة ، أم الخامسة عشرة ، أم السابعة عشرة ، أم التاسعة عشرة ؟

أما ما يسوقونه من حجج للتدليل على أحقية المقدمة « الخامسة عشرة » بتلك التسمية فلأن شهادة « جوتمان » الذي كان مراسلاً « لشوبان » وصديقاً له — تدحضها من أسامها ؛ ذلك أن « جوتمان » يقرر أن كل المقدمات التي نحن بصددّها ، إنما تم تأليفها قبيل رحيل « شوبان » إلى جزيرة « ميورقة » ، أي قبل حدوث الواقعة التي أشارت إليها « جورج صائد » .

وأما « المنظمة » الموسيقية التي سميت بوجه حق « الشجن » ، فقد بلغ الإفلك فيها ذروته ؛ ولكن رب ضارة نفعه ؛ فالنجاح الذي نتج عن انتهاك قداسة هذا الأثر الفني يلزم نازحه أن يضيف اليوم محنة جديدة إلى المحن التي أصابته فيها سلف ؛ فحوانيت بيع المدونات الموسيقية تعرض في واجهاتها عناوين هذا نصها : « الشجن » ، من موسيقى شوبان ، محاولة إلى البيانو سولو (كذا) . وبذلك أتمت حلقة التناسخ دورها كاملة ، وحان الوقت الذي نعرف فيه ، متأخرين جداً ، أن موسيقى « شوبان » لم يؤلفها إلا للبيانو . *

ولقد شاعت الأقدار أن يوافق هذا الحلم الجميل قدرة شوبان ونبوغه ، ذلك أن هذا الموسيقى العبقري ملكا بالفعل ناصية التأليف الموسيقي ، وأوّل قدرة للتحكم في كل ما لهذا الفن من أسباب السحر وقوة التأثير ، فأخضعها جميعاً لإمكانات البيانو فحسب .

وبذلك نخلص إلى أوضح نتائج بحثنا المتواضع وهو أن السواد الأعظم من المستمعين يأتون من الأفعال

(٥) سفيرة المؤلف واضحة لمن يعرف أن جميع مؤلفات

« شوبان » ، فيما عدا قلة نادرة ، كتبت كلها للبيانو وحده !

كان يسميها بتواضع « مقدمات » : إنها آيات رائعة ، يوحى الكثير منها برؤى رهبان وافهم الأجل ، إلخ . . . وعندما ذهبت أنا وابني « موريس » في ذلك اليوم إلى « بالما » لنفسي بعض لوازمنا ، تركناه على خير ما يرام . وكانت الأمطار قد هطلت ، والسيول فاضت مياها . . . فكنا نسرع الخطا حتى انتهينا إلى صديقنا المريض وقد حوله القلق إلى تمثال من الاكتئاب الهادئ ، واليأس المستكين ؛ ووجدناه جالساً يعزف « مقدمته » الرائعة وهو يبكي . وعندما أبصرنا دناجلين ، انتفض قائماً ، وأطلق صرخة مدوية ؛ ثم قال لنا وهو في حال أشبه بالذهول : « آه ! لقد كنت أعلم علم اليقين أنكما أصبحتما في عداد الأموات ! . . . » ثم أقضى لى فيها بعد . . . بأنه شعر في أثناء عزفه بالهدوء ، وكأنه مستغرق في سبات عميق ، لاعتقاده بأنه هو نفسه قد مات ، إذ أبصر نفسه غارقاً في بحيرة ، وقطرات ثقيلة من ماء بارد تساقط بانتظام على صدره ؛ وعندما أجمعت صوت قطرات الماء هذه التي كانت تساقط بالفعل على سقف المكان بانتظام (أنكر سماعها من قبل) . وساء جداً أن أفسر موسيقاه بأنها تحاكي الطبيعة . (ثم عارضني بكل ما أوتي من قوة — وكان في ذلك محقاً — في تفاهة هذه المحاكاة في التأليف الموسيقي . . .)

إن « جورج صائد » جذيرة بالمغفرة ؛ فقد وجدت في نفسها الشجاعة ، فكتبت في أمانة السطور التي أشرنا إليها ، والتي تعتبر بداية للأدلة التي نقدمها لإثبات الخداع والتضليل ؛ لأن من اليسر أن نميز فيها الحقيقة من الخيال .

وتستطيع الموسيقى أن تصور قطرات الماء تساقط بانتظام ، وذلك بأن يلتجئ الموسيقى إلى ترداد نغمة واحدة ، ويعرف هذا التردد في الفن الموسيقي باسم « الپيدال » لأنه يعود أصلاً إلى نغمات تعزف بالقدم على « دواسة » الأرغن . وكان « شوبان » مشغولاً باستعمال نغمات « الپيدال » ، إلى درجة أن العازفين على البيانو ،

الأجواء الحاملة التي توحى بها ، وإنما هو في التلاقى معها في حركاتها ، ومتابعة أشكائها اللحنية في تطورها وتحولها المفاجيء ، وإن كانت النفس الشاعرة تتوقعه . الاستماع إلى الموسيقى هو المشاركة في قلقها وفي هدوئها ، وترقب المفاجآت التي يجيء بها اللحن والإيقاع عندما يلتقيان في صراعهما الحامى ، وبغامتة الرائعة . ولا بد لنا من التسليم بأن المغامرة ، على هذا النحو ، أسمى بمشاعرنا عما لو أولينا اعتبارنا البحث عما حل بالمؤلف الموسيقى من متاعب ، أو عن الأحداث النافهة التي صاحبت العمل الموسيقى .

وسيطرة الموسيقى تنبعث من تنسيق بين اللحن والإيقاع ، بين ذبذبات الصوت وحركة الزمن . وهي حين تحلّ التناسق الذي فيها محلّ ما فينا من الاضطراب ، تحرر أفكارنا من الخواطر التي لا طائل تحتها .

ذلك أن الموسيقى بنت الإلهام البكر ، لا تأتى إلى لتلهي ، أو تحثي ، أو تقنعني ، وإنما جاءت لتنتشلي من نفسي حين تسترعى انتباهي وتناديني .

وبدأ هكذا لا يستطيع أن يستجيب له الناس بهذه البساطة ، وبلا مشقة أو عناء ؛ فالاستجابة له تقتضى من المستمع أن تهيأ لديه مجموعة من السجاي ، فطرية ومكتسبة ، يسودها انقياد لا تنتفى معه اليقظة ولا التواضع ، ومسلك المستمع في هذا شبيه بمسلك أتباع القادة الروحيين : القبول في طاعة لا يوقرها تصلب الإرادة . لون من ألوان الطواعية الواعية التي توائم ما يقول به « القطب » ، دون وساطة أو ترجمان بين القطب وأتباعه . غير أن الاضطراب الذي يسود هذا العهد ، و « إيقاع » حياتنا الخاصة الذي لا منجاة له من أن يخضع لذلك الاضطراب إن قليلا وإن كثيراً — بأمر كلاهما ضد الهدوء الذي يتعين علينا الحصول عليه بأى ثمن ، سواء كان ذلك حولنا ، أم في دخيلة أنفسنا ؛ هذا إذا أردنا أن نكون أهلا لتلقى رسالة الموسيقى .

إننا أحوج ما نكون إلى الهدوء من حولنا . . . والضحج يحيط بنا من كل صوب : فالفنون والآداب ،

ويفكرون بكل ما من شأنه أن يصرفهم عن التأثر بالموسيقى ، على خلاف ما يشدونه من حسن الفهم لها ، وصدق التأثر بها .

فهل من الصعب حقاً أن يعدّ المرء نفسه لتلقى الموسيقى وفهمها ؟ إنها لصعوبة وشيكة التذليل إذا رضخنا لحقيقة لا مرأ فيها وهي أن الموسيقى لا تعبر إلا عن مكنونها ، أى عن العاطفة الموسيقية . فلا يُعدّ فهماً للموسيقى أن نلمس طريقنا في قصة تروى عنها ، أو في البحث عن الدافع الخفى الذى أوحى بها .

الموسيقى ليست لغزاً ولا هى أحجية ؛ والقصة التي تحدثنا بها هى قصتها نفسها ، أو ، بتعبير آخر ، لا تفسير للموسيقى إلا . . . بالموسيقى ذاتها .

وربما دفع المعارضون بأن الموسيقى ، في تجربتها المحضة المجردة ، لا تخص سوى المخترفين ؛ وأنها لا تكشف عن محبّاتها إلا للإخصائيين في « التوافق الهارموني » ، و « التقابل الكونترابطي » ، والخبراء في قالب « الفوجة » ، وفي « التوزيع الأوركستراى » — كلا ! ذلك خطأ ما بعده خطأ .

فمن يزعم أن ذواقة الطعام يدرّب ذوقه بين الطهاة ؟ ومن قال بأن النحاة أو علماء العروض هم أهل التخصص في الحكم على الشعراء ؟ ولقد أحسن من قال : « المثال يصنع السهم ، والعباد يقيم الإله » .

والحق أن فهم الموسيقى لا يتطلب ، في حدود الانتباه الواعى ، شيئاً آخر غير حسن مرهف يتوقع ما سوف يحدث على ضوء ما سبق أن حدث ؛ ولا دخل هنا للصنعة ولا لدراسة الفن الموسيقى ، والموسيقى لغة تتطلب الممارسة والمراعاة من جانب المستمع لها ، المتطلع إلى فهمها والإحساس بها .

والاستماع إلى الموسيقى معناه اقتناصها وهى طائفة ، وتلقيها بترحاب وثقة ، والشعور بها في قلوبنا ، وفهمها بأذهاننا .

وليست طريقة في الاستماع إلى الموسيقى أن تحلق في

التي لا تغنى ولا تسمن . ولتجنب أن نقيم لتكاسلنا الروحي عقيدة زائفة نتبع لنا الحصول على ما نشده من غير وجه حق ، وبدون مشقة أو عناء .

ورأس الحكمة في مثل هذه الحال أو أية حال أخرى ، هو أن نعرف متى يتعين علينا منح ثقتنا أو قبضها . فإن (الاستسلام الذاتي الخالص » الذي يراه « رامو » شرطاً لازماً لتحقيق الإمتاع الموسيقي ، يقتضى الثقة ، تلك الثقة التي يقبضها الكثيرون منا ، لتعصمهم ، عن موسيقي عصرهم . فهل دار في خلد هؤلاء أنهم ، بسلوهم هذا ، إنما يحكمون على أنفسهم قبل أن يحكموا على غيرهم ؟

ذلك أن مثل هذا الموقف يعنى أحد أمرين : إما أن هؤلاء الناس يقرون بمعجزهم عن تبيين ما هو أصيل يجوز الأخذ به في ميدان الجديد من الموسيقى المعاصرة ، فيوكلون أمر هذا الحكم إلى الخلف بعدهم ؛ وإما أنهم يعتبرون أن كل فن جديد لا بد أن يكون فيه تطرف ومغالاة ، وخروج على الأصول ، فيعرضوا عن مؤلفي عصرهم ، على حين يقبلون عن طيب خاطر على سماع موسيقى « ماشو » و « جوسكان دى پريه » ، و « مونتيفردى » و « جان سباستيان باخ » ، و « موزار » ، و « بيتهوفن » و « فاجنر » ، و « رافيل » ، وغيرهم من الموسيقيين المعروفين ، ولكنهم يعنون بذلك أن الموسيقى التي سجلت على صفحات الزمن آيات خالدة لم تضن بها على أى عصر من العصور اللهم إلا العصر الذي نحيا فيه .

فهل هذا معقول ؟ ولنسلم فرضاً بهذا الذي يحسبون ، فهل يليق أن يكون هذا القصور المؤسف مبرراً لتلك الابتسامة المتعالية التي ترسم ، منذ أيام الناقد الموسيقي المزمتم « پول سكودو » على شفاة أولئك الذين ينظرون إلى الموسيقى العصرية نظرة ازدراء واحتقار ؟

والحق يقال أن الاحمال نادر عسير المثال في كل حقبة وأوان ، يصعب إدراكه لأول وهلة . وما أخطر ما تضرب الموسيقى المعاصرة في كل واد ، مما يؤدي

والعلوم والصناعات ، والدعاية والإعلان ، تتكالب جميعها على « الميكروفونات » ، فيصم صخب تنافسها الآذان . ونحن نستطيع أن نغمض أعيننا ، أو نحول أنظارنا عما لا نود رؤيته ، أما آذاننا فلا حول لها ولا قوة . والموسيقى تنبع من السكون ، وتطلب أن يتحقق لها السكون قبل أن تكون ؛ ذلك أن المتعة الموسيقية مرهونة أولاً باحترام السكون .

ثم إننا أحوج ما نكون إلى السكون في دخيلة أنفسنا . . . وهل هنالك ما هو أعظم ضرورة ، وأعسر تحقيقاً منه ؟

يتناول الموسيقي « جان فيليب رامو » هذه الضرورة في مقدمة كتاب دراسي ، وينبها إليها في عبارة نفاذة ، إذ يقرر : « إن جوهر الإمتاع في الموسيقي هو الاستسلام الخالص لها ، ذلك أن البال المشغول يحول بين المستمع وتذوقه لها وحكمه عليها » . فلا تألف بين الموسيقي ومن يستمعون إليها مشغولين بهيمهم ومصالحهم ، ولا بينها وبين الذين يرتابون سلفاً في قيمة العمل الموسيقي الذي يعزف أو القائم على أدائه ، وهما نلتقي نحن ونخصمنا القديم في مجال التذوق الفني ، وهو الخدلة وادعاء الغلو في تقدير العمل الفني ، أو ما يعرف اصطلاحاً باسم « Snobisme » ، ووظيفته أن يعطل أو يعدل في تأثرنا المباشر بالموسيقى واستجاوبتنا لها .

وحري بنا أن نحذر — حين استماعنا إلى موسيقى ما — ألا يكون اهتمامنا بالحكم الذي يطالب إلينا إصداره عليها ، سبباً يعوقنا عن سماعها في بسط مجرد .

فالموسيقى ، في أدنى مظاهرها أو أسماها ، لا تعمل إلا على التنسيق بين الإنسان والزمن ، وربطهما بأصرة محسوسة . فلنترك الزمن — في صيغته الموسيقية — يشكل في الموسيقى ويؤثر في نفوسنا . وعلينا ألا نطالب الموسيقي بما لا تستطيع أن تجيبنا إليه : فنحصر على ألا نطلبها ، أو أن نتخذ منها غذاء صناعياً يقوم مقام الغذاء الروحي الأصيل ، إذ ما أكثر ما لدينا من تلك الأغذية البديلة

لكأن المتعة التي تتيحها الموسيقى العظيمة لا يمكنها أن تثبت لحنة التكرار ؛ مع أن أخص مزايها الموسيقى هو أنها لا تنتهى بتأليفها وكتابتها ، مثلما ينتهى إليه إنتاج المصور والنحات ، عندما يتخذ عمله طابع العمل المحدد النهائى ، لن نجد له تغييراً ولا تبديلاً . فالعمل الموسيقى مستمر وجوباً فى مدونة المؤلف ، لا يظهر إلا على أيدي العازفين . فى كل مرة يتجلى العمل الموسيقى جديداً ، بنحسب ما تؤديه لذا أساليب العازفين وقواد الأوركسترا ، وكذلك أذواقهم وأمزجتهم .

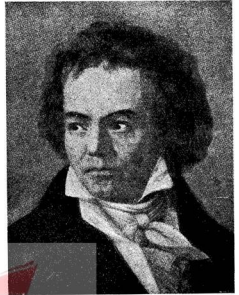
وإذن ، فى استطاعتنا أن نقرر عن ثقة وبقين ، أن الموسيقى إنما تولد من جديد فى كل مرة تخرج فيها إلى حيز الوجود ؛ ولقد قال «هيراقليط» حكيم الروم : «إن المرء لا يستحم أبداً مرتين فى مياه النهر نفسها » ؛ فما من مرة نستمع فيها إلى موسيقى ما ، إلا وسامعنا لها يعد جديداً . ثم ، ترى كيف يتأنى للموسيقى التي نعتبرها جميلة رائعة ، أن تبدو لنا فى الوقت نفسه عجوزاً شمساء ؟

ولنتذكر «جان سباستيان باخ» الذى كان يُنظر إليه فى زعمته على أنه من طراز عتيق ، على حين أن ماتنى العام اللذين يفصلاننا عنه منذ وفاته لم ينالا من سمو رسالته . أجل ، لنذكر ذلك الموسيقى الفذ الذى اكتشفه «الرومانتيكيون» وحيوا فيه أمحاً أكبر ، والذى ما زال تأثيره الفعال متأججاً بين ظهرانيها .

إن ما تنضح به موسيقى «باخ» من صفاء وضاء ، وروعة منسقة ، يفوق فى قوة بيانه أبلغ ما يمكن أن يساق من حجج لإعدادنا لسماعها ؛ ذلك أنها أوتيت قدرة ذاتية تفرض علينا ، بدون مشقة ولا عناء ، ذلك الاستسلام الواعى الذى يوفق بيننا وبين الزمن .

إن من البيان لسحرا ! وما علينا إلا أن نتيج لسحر البيان الذى ينطق به النبوغ والعبقرية أن يؤثر فينا ؛ حتى نبلى ذروة التجلى . ذلكم هو كل فن الاستماع إلى الموسيقى .

عن مجلة «الأنال»
عدد أغسطس ١٩٥٧



بيتهوفن

إلى بث الشكوك فى نفوسنا ، وإلى إصابة آمالنا بالخيبة ومع ذلك ؛ فما أعظمها من متعة ، وما أعظمها من حظوة ، حين يتاح لنا اكتشاف آية رائعة عند ظهورها . وخلق بمثل هذه السعادة المرتقبة أن تكون باعثاً يحفزنا على ألا نشيع عن الفن الجديد ، بالغة ما بلغت خيبة آمالنا ؛ وإنما علينا أن نوليها ثقتنا واعتبارنا أينما وجد ، وأيا كان مصدره . وذلك لنكون فى شتى الظروف والأحوال على أهبة الاستعداد للاحتفاء بمقدم العبقري المجهول .

ومن الناحية الأخرى نرى الشباب من هوة الموسيقى ينتقلون من النقيض إلى النقيض ، فيتخذون موقف الازدراء المصطنع إزاء الموسيقى الكلاسيكية التي يظنون أنهم سمعوها أكثر مما يجب ، مع أنهم يفتحون للأعمال المعاصرة نفوسهم ، كما هو واجب كل محب للموسيقى .

من أعلام السينما - ٤

أيزنشتين

بقلم الأستاذ محمد الحضري

هذه هي المقالة الأخيرة عن «الكبار الأربعة» في عالم السينما. بدأنا بالحديث عن جريفيث (في عدد سبتمبر من «الحيلة») وكيف انتقلت السينما على يديه من مجرد اختراع إلى فن كامل له أصول ومبادئ منذ بدء علاقته بالسينما عام ١٩٠٧. ثم بحثنا (في عدد أكتوبر) تأثير شارل شابلن على السينما وتجاريه منذ ١٩١٣ في سبيل الوصول إلى عالمية السينما، وجعلها متصلة اتصالاً مباشراً بالإنسانية في أي مكان وأى زمان. وكانت المقالة الثالثة (عدد نوفمبر) عن فلاحرق، وكيف بدء بالسينما عن كونها مجرد لقطات متتابعة إلى التعمق في نقل المعاني والإحساسات التي عبر عنها بأسلوبه الخاص في إخراج الأفلام الإخبارية منذ عرض أول هذه الأفلام عام ١٩٢٢. وفيها على سبيل تحصيل أعمال ونظريات أيزنشتين أهم من انتمى إلى المدرسة الروسية التي تنادي باعتبار «المونتاج» (أي تركيب الفيلم) أهم المراحل الفنية التي يمر بها الفيلم.

فيرتوف وكوليشوف، ومجموعة ثالثة كانت تعمل خلف الصنف لإنتاج أفلام الدعاية مثل أفلام «الجميع إلى الميدان» و«في الصفوف الحاربة» وما إلى ذلك. وكانت هناك مجموعة رابعة رأت الابتعاد تماماً عن المسرح وهكذا. وكانت أقوى هذه المجموعات أثراً هي المجموعة التي تشمل فيرتوف وكوليشوف التي تكونت سنة ١٩٢١، وكانت صحيحة فيرتوف «حقائق إخبارية فقط، وليسقط الممثلون والمناظر الاصطناعية»؛ ولذلك فأفلامه تتكون من مشاهد تصور على الطبيعة لأول وهلة بدون استعداد أو عمل بروقات وإعدادات، وكانت المهمة الأصلية - بحسب نظريته - تبدأ في غرفة المونتاج عند بدء تركيب الفيلم، فالخرج لا يتصرف في الطبيعة ولا يعدّها، بل

بدأ معهد الدولة للسينما بموسكو عمله بعد استكمال تأميم صناعة السينما هناك عام ١٩١٩، وكان مقر المعهد في أحد المطاعم الفاخرة التي شيدت في عهد القيصرية، أما الاستديوهات السينمائية والأجهزة الفنية فقد دمر الروس البيض في الحرب الأهلية أكثرها؛ فبدأ السينمائيون الروس في استكمال معداتهم، فاستوردوا آلات التصوير من فرنسا والأجهزة الكهربائية من ألمانيا، وبدءوا إنتاجهم وتجاريهم، وهنا ظهرت مذاهب متعددة في السينما الروسية فمجموعة من السينمائيين تمسكت بتقاليد المسرح الروسي، ومجموعة أخرى رأت أن الفن يجب أن يلتصق بالثورة ويتمشى معها، وكان المصورون والمخرجون من العسكريين، يحاربون ويصورون في الوقت نفسه، ومن بين هؤلاء

فلأنهم جميعاً أفادوا من تجاربه ، وخاصة أيزنشتين Eisenstein . وبينما نرى فيرتوف يعتمد على التصوير من الواقع بدون تصرف ، ويحصر التصرف في المونتاج فقط فما بعد — كان أيزنشتين يجعل جميع مشاهدته تمثيلاً مع مراعاة محاكاة الطبيعة إلى أقرب ما يمكن مستعيناً بممثلين غير محترفين دائماً ، واشترك بودوفكين مع أيزنشتين في مبدأ استخدام ممثلين غير محترفين — مع إبقاء المونتاج كالعنصر الأساسي في صناعة الفيلم .

وقد تيقن المخرجون الروس ، أمثال فيرتوف وكوليشوف وبودوفكين وأيزنشتين ، أكثر من جريفيث (الأمريكي) — أن أهمية المونتاج لا تنحصر فحسب في أن المشهد يكتسب حيوية وواقعية عند تقسيمه إلى لقطات ، بل إن تتابع اللقطات ينتج مركباً من عدة علاقات : علاقة للأفكار ، وعلاقة للاستمرار ، وعلاقة للحركة ، وأخرى للشكل ، وهكذا .

وكانت نتيجة هذه النظريات والتجارب أن قدمت لنا روسيا أقوى ثلاثة أفلام صامتة : « المدرعة بومكين » (١٩٢٥) ، « أكتوبر » (١٩٢٨) ، « القديم والجديد » (١٩٢٩) .

• • •

خالق هذه الأفلام الثلاثة ، هو سرجى ميخايلوفيتش أيزنشتين ، ولد في ريجا عام ١٨٩٨ م ، وأبدى استعداداً طيباً للرسم منذ صغره ، وتخرج من معهد بتروجراد للهندسة المدنية ، وتطوع في الجيش الأحمر ١٩١٨ م حيث كون فريقاً لهواة المسرح من زملائه المهندسين ، وعند ما سرح عام ١٩٢٠ سافر إلى موسكو حيث عمل بإحدى الفرق المسرحية كمصمم مناظر ثم كمخرج مسرحي . ومن أهم العوامل التي أثرت على أيزنشتين زيارة إحدى فرق التمثيل اليابانية « كابوكي » لموسكو : فهذه الفرق اليابانية يتم التمثيل فيها وفقاً لعرف وتقاليد ثابتة ، فالحركة في أية مسرحية لفرقة « كابوكي » تعتمد على سلسلة من الإيماءات

المونتير هو الذي يتصرف في المادة المعطاة له من لقطات ، ولذلك كان المخرج نفسه هو المونتير في جميع الأفلام الروسية الأولى التي تنتمي لهذه المجموعة من السينائيين . وكان كوليشوف من أوائل الباحثين الروس في ميدان الفيلم ، ومن أوائل المدرسين بمعهد الدولة للسينما ، ويقول تلميذه بودوفكين في كتابه Film Technique (صفحة ١٠٠ من الترجمة العربية للكتاب المذكور تحت عنوان « الفن السينائي ») :

« كان رأي كوليشوف أن مادة العمل السينائي هي قطع الفيلم ، وأن وسيلة استخدامها هي وصل هذه القطع بعضها ببعض بحسب ترتيب في معين ، وكان يرى أن الفن السينائي لا يبدأ في أثناء قيام الممثلين بدورهم أو تصوير اللقطات المختلفة ، بل إنه يعد هذا كله مجرد إعداد للنواد .

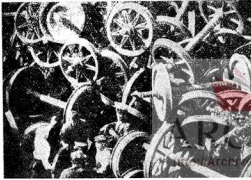
« وإنما يبدأ الفن السينائي من اللحظة التي يبدأ فيها المخرج في وصل أجزاء الفيلم بعضها ببعض ، فهي إذ يصل هذه الأجزاء بطرق مختلفة وبحسب ترتيبات متتابعة — يحصل على نتائج يختلف بعضها عن بعض » .

ولم تتدخل الحكومة السوفييتية في النزاع القائم بين هذه الاتجاهات المختلفة ، بل كانت تشجع جميع السينائيين وتطلق لهم العنان وتمنحهم الثقة في أنه سيأتي اليوم الذي تندمج هذه النظريات جميعها ، ويخرجون بها عن دور التجارب . ولم يكن هناك أي اعتبار لـ « شباك التذاكر » كما هو الحال في البلدان الأخرى ، فالدولة تنفق على هذه الصناعة . ومع أن السينما السوفييتية كانت تعاني الكثير من النقص في الفيلم الخام والمعدات وبناني الاستديوهات إلا أن الحماس الذي لا ينقطع والتحرر من « شباك التذاكر » عوضاها عن ذلك .

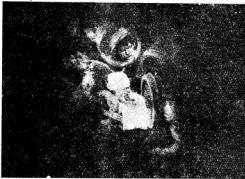
وكان لتجارب فيرتوف الأولى في استعمال الكاميرا والمونتاج أثر كبير في المدرسة السوفييتية الجديدة ، ومع أن أحداً من المخرجين الروس لم يتبع حرفياً ما اختطه فيرتوف

خطط المصربين وإعادة العمل إلى ما كان عليه من قبل. وكان المقرر أصلاً أن هذا هو جزء من فيلم يُجرجه أيزنشتين ، ولكنه رأى التوسع في هذا الفصل ليكون فيلماً في حد ذاته . فقد رأى أيزنشتين في هذا الفصل القرصة للتعلم في نظرياته عن «مضمون اللقطات وعن المونتاج .

وقد ظهرت مكانة أيزنشتين في عالم السينما منذ إخراج هذا الفيلم : فاللقطات — من تصوير (إدوار تيسه) — جميعها تساعد على سرد المضمون ، ومناظر آلات المصنع والمداخن وأحذية العمال والمناظر الطبيعية كلها توحى



لقطة مبداء للعالم توضح المكان الذي يجتمعون فيه :
من فيلم « إضراب » (١٩٢٤) .



لقطة قريبة للعالم وهم يتهايمون
يلاحظ أن مساحة الصورة هل الشائفة قد صغرت

والتعبيرات يكون بعضها مع البعض معنى معبراً ، مثلها في ذلك مثل الكتابة اليابانية نفسها في رسوماتها : فسمع أذن وباب يعني الإصغاء ، ورسم سكين وقلب معناه حزن وهكذا ، من هنا أخذ أيزنشتين نظريته في المونتاج السينمائي للتعبير عن مختلف الأحاسيس ، وهي نظرية الاستعانة بلقطتين قصيرتين بدلاً من لقطة واحدة طويلة .

والواقع أن فيرتوف هو الذي أخرج هذا المبدأ إلى حيز الوجود ، ولكن أيزنشتين هو الذي صقله وجعله حجر الأساس في كل نظرياته في تكوين الفيلم : فكما شاهد فرقة كابوكي يتكون تمثيلها في إيماءة تلو إيماءة — بدأ يكون أفلامه من لقطة إثر لقطة بالطريقة التي تؤدي إلى أن « واحد زائد واحد يساوي اثنين » ، وفي الوقت نفسه تعطي نتيجة أعظم ومختلفة عن مضمون مكوناتها . ودرس أيزنشتين مضمون كل لقطة وطولها الحقيقي بالمقارنة بطولها النسبي ، كما توحى به السرعة التي تتمكن بها العين البشرية من استيعاب التكوين في الشكل والحركة ، كما حلل أيزنشتين الصراع الذي ينتج من تنابع الصور ، والتأثيرات المختلفة من التغيير في تركيب لقطة ، لقيمته في حد ذاتها ، أو لقيمته مع اللقطات التي تسبقها والتي تليها .

وهكذا أخذت تتبلور نظرية أيزنشتين في المونتاج السينمائي ، فكان يعتقد أنه بدراسة العلاقة بين الحركة في إحدى اللقطات والحركة في اللقطة التي تليها يمكن أن تمر لحظة اتصال اللقطتين دون أن يلاحظها المتفرج ، وحتى يبدو تدفق الصور في غاية السهولة . وكان بهذا قد أوضح العامل الأساسي في اختلاف السرد السينمائي عن المسرحي ، وأوضح القوة الكامنة وراء تسلسل لقطة سينمائية وراء أخرى ، وبدأ أيزنشتين أعماله السينمائية بأن أخرج فيلم « إضراب » عام ١٩٢٤ الذي نال جائزة معرض باريس في العام التالي .

وقصة فيلم « إضراب » تدور حول إضراب عمال أحد المصانع لتحديد ساعات العمل وزيادة الأجور ، ولكن مدير المصنع يتمكن ، بمعاونة رجال الأمن ، من إحباط

حيث التحت القوات المسلحة والأهالى العزل : فهذا المشهد قد بلغ غاية الكمال فى الفن السينمائى ، ويعتبره الكثيرون أهم مشهد فى تاريخ صناعة السينما على الإطلاق كما يعتبر أحد المراجع الهامة فى دراسة السينما ، ويكاد لا يخلو أى كتاب عن تاريخ السينما أو فن السينما من التعرض لهذا المشهد بالذات مهما كانت ميول المؤلف .

وقد سنحت لى الفرصة لمشاهدة هذا الفصل أكثر من عشر مرات ، وكنت فى كل منها أشعر كأنى أراه للمرة الأولى لقوة تأثيره على ، فالتنفيذ كأقرب ما يمكن لواقع تلك الحادثة ، وفرى المتجمهرين يحين ثوار المدرعة غير مدركين للخطر الذى يهددهم بأعلى السلام . . جنود القيصر . . يبدأ الجنود فى النزول على السلام موجهين بنادقهم . . تبدأ المأساة : فالناس يجرون إلى أسفل فى هرولة . . الجنود يتقدمون نحوهم (بشكل آلى) . . يصوبون بنادقهم ويطلقونها ثم يتقدمون « ثانية » . . عربة طفل تندفع إلى أسفل . . كسيح يحاول الابتعاد عن مرى المنيران . . سيدة أنيقة تسقط مظللتها . وخلال هذا الاضطراب العروض أمامنا فى لقطات قريبة وأخرى متوسطة يعود بنا أيزنشتين من أن لآخر إلى حركة الجنود الآلية ، للتصويب والإطلاق ثم التقدم . . لقطات سريعة لأفواه تصرخ وأرجل تتخاذل . . أم تحمل طفلها القليل بين ذراعيها فى ظلال الجنود المتقدمين . . وتأخذ اللقطات فى القصر ، ويزيد بذلك التوقيت حدة . . تقف سيدة عجوز تلبس نظارة أمام عينها ، فى تحد ، ثم ترى وجهها فى لقطة قريبة والنظارة مكسورة من أثر ضربة سيف من الضابط .

هذا المشهد — سلام أودسا — ماهو إلا أحد المشاهد المعبرة فى هذا الفيلم ، فإذا ذكرنا أيضاً على مسيل المثال مشهد مجموعة الثوار المحكوم عليهم بالإعدام وزملائهم يرفضون تنفيذ الحكم فيهم ، ومشهد تجمع الناس حول جثة البحار القليل ، ومشهد الانتصار الختامى وعلم الثورة يرفرف على المدرعة بومكين النائرة وهى تمر أمام قطع

للمفرج الإحساس بأنها جزء من القصة لا ينفصل عنها ، بل أكاد أقول : إنها تنطق تماماً كالممثلين .

واستعمل أيزنشتين أيضاً نظريته فى التقابل فى اللقطات : فلقطة العمال الخونة تليها لقطة لبعض الحيوانات ، ولقطة محاصرة البوليس من ركية الخيل للعمال المضربين تليها لقطة لمحصارة الليمون فى مكتب مدير المصنع ، كما تصرف أيزنشتين أيضاً فى شكل الكادر السينمائى ، وهى الفكرة التى بدأها جريفيث كما بينا من قبل (فى عدد سبتمبر) : فعند ما يجتمع بعض العمال للتشاور نشاهد لقطة بعيدة لم توضح المكان الذى يجتمعون فيه ، وفى اللقطة التالية وهى لقطة قريبة لم وهم يتهايمون تصغر مساحة الصورة على الشاشة للوحى بالإحساس بالهمس وسرية الحديث . وعند ما يحاول أحد العمال الحرب من رجال البوليس والإنزواء فى أحد الأركان تغطى الصورة نصف الشاشة فقط ، ثم فجأة ينكشف لنا النصف الآخر من الشاشة ، ونرى الرجال الذين ينتظرونه فى ذلك الركن .

وفى عام ١٩٢٥ قدم لنا أيزنشتين فيلمه الثانى « المدرعة بومكين » . وتدور حوادث الفيلم حول الثورة التى اجتاحت جميع أرجاء الإمبراطورية القيصرية عقب انتهاء الحرب الروسية اليابانية : فالشعب ثائر للمذابح التى يقتل فيها أبناؤه وللفساد المتفشى بين الضباط ، وبحارة المدرعة بومكين يثيرون ، ويرفعون العلم الأحمر احتجاجاً على الأغذية الفاسدة التى تقدم لهم ، ويلقون فى ثورتهم ببعض الضباط المعارضين لهم فى الماء ، ويتظاهر أهالى أودسا — ميناء البحر الأسود — بالتعاون مع بحارة المدرعة ، ويتجمعون على الدرج (السلام العريضة) المؤدية إلى البحر حتى تفرقهم قوات القيصر ، وينتهى الفيلم بانضمام باقى قطع أسطول البحر الأسود إلى المدرعة بومكين فى ثورتها . ولا أريد هنا أن أتحدث بالتفصيل عن جميع أجزاء الفيلم ، بل سأخص بالذكر المشهد الخاص بسلام أودسا

في هذا الفيلم أيضاً ، « أكتوبر » ، لا تجد بطلا بالذات ، بل جموعاً من الناس . وقد توصل أيزنشتين إلى حال التوتر غير العادي من تتالي المغامرات ولتمهيد للذروة الفيلم : فالحركة هي العنصر الأساسي في مونتاغ أيزنشتين ، وأوضح مثال لذلك هو فصل الجسر المتحرك : فالنار تطلق على العمال في أثناء محاولتهم الهرب فوق الجسر وكان الجسر قد بدأ في التحرك من قبل ليقطع عليهم خط الرجعة والناس يتبعدون عنه في دعر تاركين وراءهم حصاناً وعربة على كلا الطرفين ، وكذا جسم فتاة ميتة على الطرف المتحرك ، والمونتاغ هنا لا يسمح لنا بمشاهدة كل حركة بأكملها ، فاللقطات قصيرة وسريعة متداخلة للناس وهم يركضون والحند وهم يطلقون النار ، والتوقيت تتحكم فيه لقطات أخرى في الاتجاه نفسه أو عكسه ، ويعود بنا أيزنشتين إلى مشهد الحصان والعربة ما لا يقل عن ١٥ مرة وكذا جثة الفتاة ، وكل مرة من زاوية جديدة . . . العربية والحصان يرتفعان مع الجسر . . . شعر الفتاة يسقط في الفتحة كلها اتسعت . . . الوقت الذي يستغرقه الجسر في الفتح يمتد إلى الضعف على الأقل (بحسب نظرية أيزنشتين في التحكم في التوقيت السينمائي) ، ونصل إلى ذروة المشهد عند ما يسقط الحصان في الماء فتترلق العربية على الجزء المائل المتحرك من الجسر . ولا جدال أن هذه الحركة تعبر أكثر من غيرها كمشاهد إطلاق النيران مثلاً ، فالأولى توضح سينمائياً نهاية الموقف فالطريق قد سد بفتح الجسر .

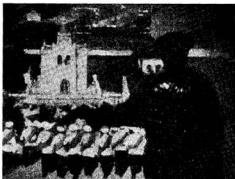
عاد بعد ذلك أيزنشتين لتكملة فيلم « التخطيط العام » ولكنه لم يعجب بما تم منه ، فأعاد كتابة السيناريو ، وبدأ تنفيذ الفيلم تحت اسم « القديم والجديد » ، وهذا الفيلم أصعب في معالجته من سابقيه ، فليس هنا إطلاق نيران أو معارك أو ما إلى ذلك ، بل على أيزنشتين أن يوضح مزايا الحركات التعاونية في الميدان الزراعي وأهمية استعمال الآلات الميكانيكية .

أسطول البحر الأسود التي تتعرض لها في هربها إلى إحدى الموانئ التركية — كان كل هذا من القوة والتأثير بحيث لم يصل إلى مستواه أى فيلم آخر أنتجته السينما .

وأهمية هذا الفيلم نظرياً تأتي من تطبيق نظريات أيزنشتين في المونتاغ بكل وضوح : فجميع فصول الفيلم — وخاصة فصل سلام أودسا — نماذج رائعة توضح أهمية المونتاغ ، وكذلك فإن أيزنشتين قد خلق في هذا الفيلم التوقيت السينمائي كدعامة في التعبير الدراماتيكي : فمثلاً فصل سلام أودسا يستغرق زمناً سينمائياً ضعيف الزمن الذي تستغرقه الحركة نفسها في الطبيعة ، ولكن أيزنشتين بدأ يخضع التوقيت في أفلامه للتعبير الذي يريده .

ومع أنه لم يكن هناك أى بطل أو بطلة في الفيلم فقد توصل أيزنشتين إلى جعل النظارة يندمجون هم وجميع شخصيات الفيلم . وكان من تأثير الفيلم على مشاهديه أن يضمهم إلى صفوف الثوار مهما كانت عقيدتهم أصلاً قبل مشاهدته ، وكل مظاهر الدعاية تختفي وراء المعروض أمام المتفرج ، ولا يبقى سوى الصراع بين الظالم والمظلوم . وكان وقع فيلم « المدرعة بونمكين » في هوليوود كالصاعقة إذا قورن بالقصص الغرامية التي تقدمها السينما الأمريكية وكذا أفلام رعاة البقر ، وقد قال المخرج أرنست لوبتش عن الفيلم : إنه « أعظم ما أنتج من الأفلام » .

بدأ بعد ذلك أيزنشتين في إخراج فيلمه التالي « التخطيط العام » عن التطور اللازم في ميدان الزراعة ، ثم أوقف العمل فيه مؤقتاً ليخرج فيلم « أكتوبر » لمناسبة مرور عشر سنوات على الثورة التي بدأت في أكتوبر ١٩١٧ ، واستدعى ذلك الإسراع في إخراج الفيلم ، فأتمه في ثلاثة شهور ، وقصة الفيلم مأخوذة عن كتاب لكتاب أمريكي بعنوان « عشرة أيام هزت العالم » ، وكان الكاتب يمضي تلك الفترة بالذات — فترة قيام الثورة — في سانت بطرسبرج .



لقطات مختلفة من فصل سلام أودسا : من فيلم « المدرعة بوتكين » (١٩٢٥) .



تابع لقطات مختلفة من «سلام أودسا» فيلم للمروعة يوتسكين (١٩٢٥)

المسموم - ويقت بجانب الفلاحة التي ترفع وجهها ،
وتنظر إلى العجل ثم تضحك خلال دموعها .. فالمشروع
لم يمت .

بعد نجاح هذا الفيلم في جميع أنحاء العالم ثبقت
الحكومة السوفيتية من الدعاية التي تكتسبها من وراء ذبوع
هذه الأعمال الفنية في البلدان الأخرى ، فسمحت
لأيزنشتين ومصوره تيسه بالسفر إلى الخارج لدراسة أعمال
غيرها وللتعاقد على أعمال جديدة ، فألقى أيزنشتين سلسلة
من المحاضرات في لندن ضمنها آراءه ونظرياته في السينما .
وبدأ دراسة عدة مشروعات لإخراج أفلام في الخارج ولو
أنها جميعاً لم تخرج إلى حيز الوجود ما عدا آخرها ، وكان
من بين تلك المشروعات أن عرض عليه جورج برناردشو
قصته Arms and the Man ، كما تعاقدت شركة
برامونت وأيزنشتين على إخراج قصة A. J. C. ويلز المعروفة
War of the Worlds ، ثم ألغى العقد للخوف من زيادة
التكاليف . وكان آخر هذه المشروعات لإخراج فيلم عن
المكسيك ، وقد تم تنفيذ هذا الفيلم فعلاً إلا أن أيزنشتين
لم يتمه بنفسه لخلاف بينه وبين منتجي الفيلم . وتركت
الأفلام المصورة كما هي حتى استغل جزء منها وعرض عام
١٩٣٣ تحت عنوان Thunder over Mexico من
إعداد « سول ليسر » . وفي عام ١٩٣٩ أعدت ماري
سيتون نسخة أخرى مما تركه وراءه الخرج الأصلي ، تحمل
اسم Time in the sun ، ولا داعي إذن لمناقشة هذا
الفيلم فأيزنشتين نفسه لم يشاهد أيًا منها .

ولما عاد أيزنشتين إلى وطنه روسيا ١٩٣٢ كانت
الأفلام الناطقة قد بدأت تغزو الأسواق هناك ، واستمر
فترة يعمل في التدريس في فن السينما والعمل كناقذ حتى
أحرز نصراً جديداً في أول أفلامه الناطقة « ألكسندر
نيكسكي » (١٩٣٨) الذي عرض أخيراً في مصر تحت

ويعتبر فيلم « القديم والجديد » (١٩٢٩) الفيلم المميز
لأعمال أيزنشتين فيه أكمل جميع نظرياته . ويعتبر هذا
الفيلم المرجع الرئيسي لكل من يريد أن يدرس فن
أيزنشتين في كتابة السيناريو والإخراج والمونتاج . ولأول
مرة يدور الفيلم حول شخصية واحدة هي إحدى الفلاحات
وكفاحها ضد تحزب الرجعيين لتأسيس جمعية تعاونية .
وقامت بتمثيل هذا الدور ممثلة غير محترفة كأكثر الممثلين
الذين اختارهم أيزنشتين لأفلامه . وقد استخدم أيزنشتين
في هذا الفيلم خلاصة تجاربه في التسلسل والمونتاج والتكوين
الشكلي للصور ، فجاءت جميع فصول الفيلم مكونة من
لقطات ممتازة من حيث التكوين الخاص والعام ومتصلا
بعضها ببعض كاحسن ما يمكن من حيث التركيب .
وفصل « فزارة اللبن » مثلاً يبين كيف يقوم المونتاج بمهمة
شرح الموضوع خير قيام ، وهو تجربة الفزارة أمام
مجموعة من الفلاحين المتشككين في نجاح الآلة ؛
فالتوقيت يأخذ في السرعة ونحن نراقب وجوه الفلاحين وهم
ينظرون إلى الآلة بتعجب ، ونرى الآلة من آن لآخر ، وهي
تدور حتى يصل التوقيت إلى أقصاه . عندها تنجح الآلة
في مهمتها ، فتشرق الوجوه ، وتعتدل وقتئذ سرعة الانتقال
من لقطة إلى أخرى ، فلم يعد هناك داع للقلق . ولا ننسى
أن التصوير أيضاً قد ساهم في ذلك البناء الشكلي للفصل
فالمصور إدوار تيسه (مصور الأفلام السابقة نفسه)
استخدم إضاءة ضعيفة في بداية الفصل في حال التشكك
في الآلة حتى انتقل إلى الإضاءة البراقة في حال نجاح
الآلة .

ومن المشاهد التي لن أنساها من هذا الفيلم مشهد
فقدان الثور : فالخادون على نجاح الجمعية التعاونية
الجديدة يضعون السم للثور في غياب الفلاحة البطلة ،
وعندما تعود من السوق فرحة بنجاحها في عقد اتفاقات
جديدة مسكة ببالوتين ملوتين في يدها تفاجأ بمشاهدة
الثور وهو ينفق ، فتطير بالبالوتان في الفضاء ، وترجمي
الفلاحة على الأرض تنتحب .. ويأتي العجل ابن الثور



« إيفان الرهيب » الجزء الأول (١٩٤٤)

سابقة في أن تعرض للشخصيات في « ألكسندر نيفسكى » كان بسيطاً بدون تعقيد ، أما هنا فشخصية إيفان تعرض بمنتهى العمق والدراسة النفسانية ، وقد ساعد على ذلك التمثيل الممتاز الذى قدمه ممثل الفيلم الأول . واستغل أيزنشتين جميع مواهبه لخلق الجوال السينمائي المناسب وأوضح لنا كيف أن الجمع بين عناصر السينما وصهرها جميعاً بالطريقة الملائمة يساعد على توضيح الشخصيات ودعمها ، فكان تصميم المناظر والتصوير الداكن داخل القصر يتمشى مع روح الكآبة والشكوك التى يتردى فيها إيفان في علاقته مع النبلاء ، وفي الوقت نفسه كان التصوير الخارجى على العكس من ذلك للإيحاء بالثقة بين إيفان وجموع الشعب ، وكانت الموسيقى التصويرية وحوار القرن السادس عشر وهو من وضع أيزنشتين أيضاً — يعبران عن فخامة ذلك العصر .

• • •

عنوان « قائد الشعب » ، وكان أسلوب أيزنشتين في هذا الفيلم هو امتداد أسلوبه نفسه في الأفلام الصامتة ، فقد جاء فيلماً معبراً عن حركة وطنية ، عارضاً لجموعات كبيرة من الناس تجمعها فكرة واحدة . وتدور حوادث القصة حول الأمير ألكسندر ، في القرن الثالث عشر ، الذى اختير قائداً لشعب نوفجوراد ، وهزم الأعداء على سطح بحيرة بايبوس المتجمد . وكانت شخصيات الفيلم واضحة خالية من أى تعقيد في العرض ، وكان الحوار قليلاً ما أمكن والمناظر في غاية البساطة ، والموسيقى قومية عميقة . ولم يبالغ أيزنشتين في تفاصيل المعركة التى دارت على سطح الماء المتجمد ، ولكنه انتقل بعد التهديد الكافي للمذبحة إلى الالتحام بين القوتين ، وساعد ضوء الشمس ولعان الجليد وجوه الروس العابسة على تكوين الإحساس بالنصر والثقة بالنفس .

وفيلم « ألكسندر نيفسكى » ينبض بالحياة والأحاسيس الإنسانية في كل جزء منه ، فقد تمكن أيزنشتين — مع زميله المصور تيسه — من استغلال مقلتيهما على التكوين الشكلي للقطات ، العادية منها والبانورامية ، وكلما زادت حيوية المشاهد نشطت الكاميرا في تحركها وفي سرعة تغيير الزوايا ، أما في المشاهد الهادئة فكانت الإضاءة والتكوين وزوايا الالتقاط تخضع للهدوء نفسه فكانت نتيجة ذلك أن التصوير لم يخرج المتفرج عن اندماجه في حوادث الفيلم .

وكان آخر الأفلام التى أتمها أيزنشتين — وسادسها — هو فيلم « إيفان الرهيب » الجزء الأول (١٩٤٤) ، وكان التفكير في هذا الفيلم قد بدأ قبل الغزو الألماني لروسيا في الحرب الأخيرة ، ولكن التنفيذ لم يبدأ إلا عند ما انتقلت أستوديوهات موسكو إلى خارج موسكو .

ويعرض لنا الفيلم تاريخ حكم إيفان الرابع لروسيا في القرن السادس عشر وكفاحه لخلق ولاية روسية متحدة بالتغلب على معارضة النبلاء ، ويختلف هذا الفيلم عن

الياباني في التكتيك السينمائي ، ثم عن المونتاج السينمائي ،
وهكذا حتى ينهى الكتاب ببحث شخصية المخرج
الأمريكي جريفيث .

أهم المراجع :

١٩٤٣	طبعة	The Film Sense	كتاب
١٩٤٨	طبعة	Soviet Cinema	كتاب
١٩٤٩	طبعة	The Film Form	كتاب
١٩٤٩	طبعة	The Art of The Film	كتاب
١٩٥٠	طبعة	Spotlight on Films	كتاب
١٩٥٢	طبعة	Eisenstien	كتاب
١٩٥٦	عدد أكتوبر	Sight and Sound	مجلة

وبوفاة أيزنشتين عام ١٩٤٨ لم يترك وراءه فقط أفلامه
الستة الكاملة - وفيلم المكسيك الذي لم يتمه - بل ترك لنا
أيضاً أبحاثاً نظرية قيمة ضمنها في كتابيه Film Form
Film Sense ، إلى جانب عدة مقالات أخرى متفرقة .

وهو يتحدثنا في كتابه الأول عن كيفية صهر الصور
جميعها خلال المونتاج للحصول على نتيجة جديدة ، ثم
ينتقل بعد ذلك إلى العلاقة بين شريط الصوت وشريط
الصور . وأخيراً يحلل لنا - بكل تفصيل - المعركة الحربية
في فيلمه « ألكسندر نيفسكى » التي دارت على سطح
البحيرة المتجمد .

وفي كتابه الثاني يبدأ بالحديث عن أثر المسرح


ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



أحمد محترم

ومكانته بين شعراء جيله

بقلم الأستاذ حسن كامل الصيرفي

عجبا ! هل كان في طوق العجب
ما أراه اليوم في مُلك الأدب ؟
حدثتُ كالحلم ، أو كالسحر ، أو
هو من هذين معني منتخب
حرّم الفن سواءً عنده
إن أردت الحق ، من شاب وشب
لا تقل : شيخٌ وطفلٌ ، إنما
من سمات الزور أو آى الكذب
ودّع الظلم لأهاليه ، وكن
أنت كالميزان للعدل نُصب
سنة الفاضل ، إن جاوزتها
فاتك الفضل وأعيالك النسب
ذلك الحق ، فما بال الأئلي
أكثروا اللوم وبلخوا في الغضب
إنما نحنو على أبنائنا
ونحييهم شيوخاً تُرتقب
سكبوا الشعر على السنة
ذاب معنى الحسن فيها فانسكب
تلك منهم لغة تعجبني
وأبو الأبناء ما قالوا أحب

صورة كريمة بقيت في نفسى لهذا الرجل تكشف
عن نفسية شاعر يعيش للشعر ، مترفعاً عن الحسد وعن
الجهود وعن التعالى المصطنع والكبرياء الجوفاء ، في حين
يدومنه جانب آخر فيه من الكبرياء والتعالى ضرب بمجدد ،

كان اللقاء الأول والأخير بيني وبين أحمد محرم ،
وكان ذلك في اليوم العاشر من شهر أكتوبر سنة ١٩٣٢
في دار أحمد شوقي قبيل وفاته بأربعة أيام في أول اجتماع
لمجلس إدارة جمعية « أبولو » ، ولكنه كان لقاء ترك في
نفسى أثراً طيباً لهذا الرجل الصامت في بلاغة ، المتواضع
في رفعة .

قال ، وقد قدمني إليه قبل الاجتماع فقيه الأدب
المرحوم الدكتور أبو شادى : إنى سعيد بأن يجتمع شباب
الشعر وشيوخه ؛ لنستمد - نحن الشيوخ - من هذا
الشباب قوة ، ولنعظم في أخريات أيامنا إلى أن راية
الشعر ستلغفها أيد قوية .

ثم ذكر لى أبياتاً علقت بهذا كرت من شعر لى قرأه في
المقتطف منذ أشهر .

قلت : عودنا شيوخ الأدب التعالى على أدب
الشباب ، والنظر إليه نظرة الأستاذ إلى عمل تلميذه
الناشئ !

قال : لست من هؤلاء . . .

قلت : إذا فأنت من الشباب
وابتسم فرحاً ، وابتسم شوقى وهو يعالج علته ، وقال
في صوت خفيض : إذا لم يبق شيخ هنا سوى ؛ قلت :
ستلقبك منذ اليوم أمير الشباب !

ومضت أشهر على هذا الاجتماع ، وإذ بى أقرأ
قصيدة لأحمد محرم يقول فيها :

ولون يدعو إلى الإعجاب والتقدير .

* * *

كان أحمد محرم شاعراً في الطبقة الأولى من شعراء جيله ، كان امتداداً لمدرسة البارودي التي أعادت للشعر العربي بعد تدهوره إشراقاً في الديباجة ، وجزالة في اللفظ وقوة في الأداء ، وقفاء في العبارة ، وبراعة في التعبير ، وتأثراً بالمتقدمين من أساتذة الشعر العربي في أزهى عصوره . كان أحمد محرم من هؤلاء في الطليعة ، ولكن ترفعه عن السير في ركاب الحاكمين والزلاقي إلى أصحاب الجاه والسلطان ألقي على اسمه ستاراً من الجحود ، فنسيه الناس ، وإن لم ينسُ الشعراء الكبار أنفسهم ؛ فقد عرفوا قدره بينهم ومكانته في صفوفهم ، وعرف له فضله فريق من الأدباء الذين يزنون الأمور بميزان الجودة لا الشهرة ، وبمعيار التحصيل لا الدعاية ، حتى ظهرت موازنات بين شعره وشعر شوقي .

وفي الحق أن أنصار شاعرنا محرم كانوا على كثير من الحق حين أقاموا هذه الدعوى ؛ فإن بين شوقي ومحرم علاقة قوية وتقارباً بيناً ؛ فقد امتاز شعر شوقي بموسيقية العذبة الموهوبة ، وهي ميزة تجدها في شعر محرم كذلك ولست مغالياً إذا قلت : إنها لاتفارق لفظاً من ألفاظه : موسيقى أسرة ساحرة تشغل عن المعنى الساذج أو الحكمة المترددة مما يتضمنه البيت من شعره ، وبصر باللفظ بعيد الغور ينتقيه للموضع اللائق به دون تزييد شأن الصائغ الماهر ؛ حتى ليصعب عليك أن ترفع لفظاً من شعره لتضع مكانه لفظاً آخر دون أن يفقد الشعر بريقه .

وهو من هذه الناحية كان متميزاً على حافظ إبراهيم حتى في الشعر الوطني الذي برز فيه حافظ ؛ وذلك في الرنين الذي صاحب شعره الناضج ولازمه : ذلك بأن « حافظ » كان في شعره الوطني يعميل إلى شعبية اللفظ ؛ إذ روح الخطيب كانت غالبية فيه على روح الشاعر ، يُقَصِّل تصفيق السامع على اهتزازة القارئ ، وكان محرم على النقيض من ذلك .

وإذا كانت لحرَم تلك الميزة على حافظ في الشعر الوطني فإن له فيه أيضاً ميزة أخرى ، هي أن شعره الوطني يصدر عن عقيدة صادقة لا استجابة للذين يطالبون بالاشتراك في الحفلات ، فظل شعره في هذه الناحية على قلته متجهماً إلى هدف واحد وجارياً في حقل واحد ، كان لسان الحزب الوطني لم يعمل هنا أو هناك ، ولم تكن له أطماع في أن يبلغ صوته حيث يتربع صاحب السلطان ، وكان حافظ في هذه الناحية صاحب أطماع وطموح إلى بلوغ هذه الغاية .

* * *

وكان شعر محرم صورة واحدة أخذت انعكاسات فحول الشعراء القدامى عليها ، فطبعها طبعة واحدة لا تتبدل ، وبقيت سماته ظاهرة واضحة لا تتشكل ، في حين كان شعر شوقي تتعدد ألوانه بتعدد الشعراء الذين يتأثرهم في نظمه ، فلا تنفصله عنهم أو تميزه منهم قليلاً إلا موسيقاه وبعض ألفاظ واصطلاحات التزامها في قصائده ، وعرف بها .

* * *

وكان لحرَم من رقة معاصره إسماعيل صبري الكثير ، ولكنه كان يمتاز عليه بقوة في الديباجة وجزالة في اللفظ نفقهما صبري عن كثير من شعره ؛ لأنه كان غنائياً بطبعه ، والشعر الغنائي أميل إلى الرقة والنعومة .

* * *

كذلك كان أحمد محرم ، وكذلك كان شعره ؛ فإذا أردتم أن تلتمسوا من شعره الصورة التي رسمتها لهــ فها هي ذى صورة الشاعر الذي يعيش للشعر ، ويعرف أن للأدب كرامة يجب أن تجل عن الانحياز بها : أنا في الصفوة من سكانها غير أني لم أجِدْ مضطرباً ضاق عني كل رجب واسع فأنا أزدادُ فيها تعباً

ظلمتُ ، وفي فمي الأدبُ المصطفى
وضيعتُ ، وفي يدي الكنزُ الثمينُ
ظلمتُ أُنَى ونفسي ، لمن مثلي
لغال في التواضع لا يهونُ
كريمٌ تدفع الأخلاقُ عنه
ويمنع ركنهُ الأدبُ الحصينُ
أقولُ فيفزعُ الشعراءُ صوتي
وما أنا في بني وطني ظنينُ
ليربى ما عملتُ ، وعند قومي
ديوني ، حين تلتمسُ الديونُ
ويرسم نفسه صورة رائعة ، فيقول :
أشدُّ على القنون يدي ، وإنى
لنى زمن جهالته فنونُ

ويطوى على نفسه في عالمه بعيداً عن زخارف
العيش ، فيقول في حيرة في قصيدة بعنوان « وجودى » :

وجودى ما عرفتك غير معنى
تغلغل في الخفاء فما يبينُ
عريق في الظلام ، ولا مغاصُ
ولا جسرٌ يلاذُ به أمينُ
أطل ويضرب التيارُ وجهي
فأين أنا : أحر أم سجين ؟

فأما الشاعر الرقيق فيتجلى في قوله :
لأنَّ من أحببتُ ، فازدنا هوى
وتماذى الحب فازدنا وفاءً
سلك الدمعُ إلى آماقه
سبلاً كانت من الدمع خلاءُ
وانثنى يسألنى : ماذا أرى ؟
وهو بغضى مثلما أغضى حياءُ
أنا يا مولائى مضناك الذى
يشتهى القربَ ويشواقُ اللقاءَ

كلما طالعتُ فيها وطناً
طالعتهُ الطيرُ نحساً فنبأ
لم تنزلُ تدفعنى عن ظلها
لا تبالى أُنَى حر نُكبا
لا أداجى الناسُ ، ذنبى أُنَى
أمنعُ العرضُ ، وأحمى الأدبا !
هو ملكى ، لو هوى ما سرنى
أن لى ملك الضواري واللبا

أدبُ أكرمه في أمة
تكرمُ الأحجارُ فيها الخشبا
أين منى من يراه متجراً ؟
أين من أفسد من هذبا ؟
وها هى ذى صورة الشاعر الوداع التلى القلب الذى
لا يعرف الحسد والبغضاء :

رب ، فأرحم حاسدى ، واغفر لمن
عابنى ، من ذنبه ما كسبا
أمسكُ القول عفاً ونفى
وهو ما يزدادُ إلا صخباً
لستُ بالواهى ، فأخشى شره
أرأيتُ الرأسَ يخشى الذنبا ؟
هل درى من رام أن يطفئنى
أنه يطفى منى كوكبا ؟
ألقتُ الأقدارُ بي في عالم
ينكر الرسلُ ، ويلغى السكتبا
وها هو ذا الشاعر الموسيقى يعرف في نفسه هذه الميزة
فيقول :

أمن أدبى تبيت الطيرُ تكي ؟
فأ أدبى ؟ أشدو أم زين ؟
ولأنه ليحس الحرارة شأن الذين يهبون الدنيا ولا
ياخذون منها ، لأن الدنيا لا تعطى من يتعفف ، ولا
تهب من يترفع ، فيقول :

لا أرى الدنيا التي جُنَّتْ بها
أمُّ الأرض لمولاي الفداء
أو قوله:

بين عيني ، وما حولهما
صُحُفٌ منشورةٌ للقارئ
يعطفُ السطرُ على السطر كما
يعطفُ الباكي على الباكي الحزين

وتبينوا أن الهوان لقانع
من دهره بنفاقه وريائه
ما مَيَّبُ الأحياء غير منافق
بالي الضمير ، ممكن بردائه
شعب الكنكنة ليس من أخلاقه
أن يخذلَ المؤفنين من نصرائه
* * *

هذه مكانة أحمد محرم بين شعراء جيله .
يقى شاعر واحد منهم هو خليل مطران الذي تزعج حركة
التجديد في الشعر العربي ، وغلب المعنى في شعره ، ونظر
إلى خلق فكرة تغلبور عندها القصيدة . نرى شعر محرم
بعيداً عن التأثير بهذه النهضة ، لأنه يرى أن الأدب
الحديث « زيادة فنية تعطي صوراً معنوية جديدة » ؛
فهو يقف دون هذه الزيادة ، ولكن من يدقق في شعره
قليلاً وبخاصة ما نظمته في أخريات حياته مثل قصيدته
النونية « وجودي » التي عرضنا أبياتاً منها يجد فيها صوراً
رمزية بارعة ، ويجد له تعبيرات غريبة على أساليب
القداي مثل قوله : « تحمل الألفاظ » ، « مرحر المعاني » .

* * *

وفي الحق أن « أحمد محرم » كان من الشعراء القلائل
الذين عرفوا للشعر قدره ، فصانوا كرامته عن التبدل ، ونأى
بنفسه عن أن تسير في ركاب الملق والرياء ، وكان وهو
الآخذ بأساليب القداي متميز الشخصية بالرغم من التأثير
الشديد بتلك الأساليب ، محتفظاً بطابعه وبموسيقاه التي
تفصل أسلوبه عن أسلوب معاصريه .

فإذا ما اتجهنا معه شطر الشعر الوطني وجدنا شعراً
صادقاً قويا ؛ لأنه صادر عن عقيدة ؛ فهو يقول في
ذكرى مصطفى كامل :

جعلوا هواك شريعةً وتجنّبوا
من مالٍ عنك وضلّ في أهوائه
ثم يقول :

نشط الشباب وقيل يا مصر انفضي
وبدا سبيلُ الحق بعد خفائه
وإذا الشباب مضى يحاولُ طلباً
نفذَ المحالَ ، وجال في أثنائه
قل للألى نعموا ، وبين عيونهم
شعبٌ تردى في جحيم شقائه
لا تسخروا بالشعب في أعراسكم
هو في مآتمه وفي أروائه
عرفَ الرجالُ بك الحياة ، وأبصروا
ماذا يوارى الموت تحت غطاءه



أنباء وآراء

قرية ظلمة

قصة للدكتور محمد كامل حسين

نقد بقلم الدكتور سريال القلعاوي

لماذا كان القرآن معجزة في الروعة الأدبية ؟ ولماذا تقصر ترجماته مهما سمّت عن نقل هذه العظمة لشعوب أخرى غير العرب ؟ . وهو ما يزال يتابع بحوثه حول عظمة القرآن وكان آخر ما ألفه البحث الذي ألقاه في مجمعنا اللغوي وهو عضو من أعضائه عن معنى « الظلم » في القرآن .

ومن أطرف ما بحث في الناحية الدينية أيضاً بحثه عن دلالة سفر « الخروج » على طبيعة اليهود ، وفي هذا البحث تحليل دقيق لطريف لكيفية استغلال اليهود للفرص ؛ ليحققوا كسباً مادياً حتى في أشد المحن التي تفجعهم حقاً ويبيكون لها بإخلاص ! لقد شرد اليهود قبيل الحرب الأخيرة فلما انتصر الحلفاء ورثوا لحالم لم يضيعوا جهداً ولا مالا في سبيل من أذى منهم على شدة ما أصابهم النكبة وعلى شدة ما تأثروا لها ، ولكنهم انتهبوا الفرصة ، وحققوا الكسب المادى ، الحلم السياسى المنشود « إسرائيل » .

غير أن أستاذنا يدخل ميدان التأليف الأدبى الفنى لأول مرة فيما أعلم بهذه القصة الرمزية قصة « قرية ظلمة » التى سنعرضها اليوم .

أما القرية الظالمة فهى مدينة أورشليم ، وأما زمان الظلم فهو يوم الجمعة ، يوم صلب السيد المسيح . . وأما الظلم نفسه فلقد كان هو هذا الحادث ، حادث الصلب . ولأول مرة فيما أعرف في دنيا الحديث يتخذ أديب قصة

أستاذنا الطبيب الجراح الدكتور محمد كامل حسين أكبر من أن تُعرف به طبيباً أو أديباً ؛ فلقد اعترفت به وبعلو كعبه في الطب بلاد غير مصر ، فهو عضو مجمع الجراحة في فرنسا ، وعضو الجمعية البريطانية لجراحة العظام ، وإن أبحاثه في جراحة العظام عالمية ، ولكنه دخل باب الأدب هاوياً أول الأمر : دخله مؤرخاً للكيمياء وللعلوم العربية وترجم بردية قديمة كشف عنها وترجمها عن المروغليفية إلى الإنجليزية أدوين سميث ، وفكرت باسمه . وفي مثل هذه البحوث التاريخية كشف أستاذنا عن بعض نواحي العظمة عند قدماء المصريين الذين عالجوا كسوراً في عظام الرأس ، وألقوا في معالجة الكسور العظمية أقدم رسالة علمية يعرفها التاريخ إلى اليوم . كذلك كشف عن نواحي العظمة عند قدماء العرب في العلوم المختلفة ونخاصة في الطب والكيمياء .

ولكن هواية الدكتور كامل حسين تمتد إلى أبعد من ذلك ؛ فإذا هو . يحدثنا حديثاً شائفاً عن المتنبي شاعر العربية الأشهر حديث الباحث الطبيعى الذى يتلمس الأعراض في الشعر « ليشخص » الداء في النفس ، وهو يقف أمام القرآن الكريم أيضاً وقفات عظيمة ، وقفات يتجلى فيها التدقيق من ناحية واتساع الأفق في العلوم الإنسانية من جهة أخرى ؛ فلذا هو يحلل في أسلوب علمى أدبى :

مسيحية ليستعملها رمزاً ، وهو يأخذ أكبر القصص المسيحية وأضخمها ، فلا يقف ولا يتردد ، وإنما تهديه طبيعته الفنية المدققة الصافية إلى لباب هذا الحادث ودلالته ، فيأخذ هذا اللباب ليحيله أدوات يبرهن بها على قضيته .

أما القضية فهي مستقبل الإنسانية وضمير الجماعة : فلقد نما ضمير الفرد نماء لا بأس به وإن احتاج إلى مزيد من نماء وقوة ، وضمير الجماعة لمّا يتكوّن ، ولن يتكوّن إلا إذا تحمس الأفراد لهذا التكوين ، ولن يكون لجماعة ضمير ليس لكل فرد من أفرادها ضمير يقطع قوى يستمر بقطاً دائماً . إن ديب الحياة في ضمير الجماعة هو الذى سيجنب البشرية الحروب والظلم والاندفاع والشر ، إن الإنسانية اليوم في مفترق الطريق ، ولا بد من مصحوة الضمير مصحوة قوية ، حتى يقضى على هذه الضلالات التى تشوه إيمان الأفراد والجماعات وتفكيرهم ، بل غرائزهم أيضاً .

ولننظر في قوله هو في هذا اليوم ودلالته بالنسبة إليه :
« كان اليوم يوم جمعة »

ولكنه لم يكن كغيره من الأيام كان يوماً ضل فيه الناس ضلالاً بعيداً ، وأوغلوا في الضلال حتى بلغوا غاية الإثم . . . وكانوا مع ذلك أهل دين وعلم وخلق . . . فلم ينجم تفقهم في الدين من الضلال ، ولم يعصمهم عقلهم من الخطأ ، ولم تهدم أخلاقهم إلى الخير !

وكانوا أهل شورى ، فأصلتهم الشورى !
وكان حكامهم الرومان أهل نظام ، فخلطهم النظام !
إلى أن يقول : « فالضمير الإنسانى قبس من نور الله . »

ثم يختم هذه المقدمة بقوله :

« وليست أحداث ذلك اليوم من أنباء القرون الأولى بل هي نكبات تتجدد كل يوم في حياة كل فرد ،

فالناس أبداً معاصرون لذلك اليوم المشهود ، وهم أبداً معرضون لما وقع فيه أهل أورشلهم حين ذاك من إثم وضلال ، وسيظلون كذلك حتى يجمعوا أمرهم على ألا يتخطوا حدود الضمير . »

وأول ما نسأل أنفسنا عنه هو : كيف تجنب القول في حادث الصلب بالذات والمسلمون ينكرونه ، والمسيحيون يقيمون دينهم على حقيقته ؟ والواقع أن القصة لا تعرض لهذا الحادث ، لأن الحادث من الناحية الفنية لا ينفع الأديب في رمزه ولا فيما يريد للرمز من الدلالات ، فليس الهام كيف وقع الشر ، ولا على أى نحو وقع ونفذ ، وإنما الهام كل الأهمية هو مقدمات هذا الشر ، والدوافع التى قادت إليه : كيف بدأت ؟ وكيف اختلطت ؟ وكيف تنبه الضمير ثم نام ؟ تنبه منفرداً ، ونام في الجماعة ، تنبه عند الأفراد فأحسوا تنبه منفردين ، فلما اختلطوا بالجماعة نام ضميرهم ، وتغلبت قوى الشر على نواياهم الهامة الضالة ! ثم الهام بعد ذلك نتائج هذا الشر وقد أحس الناس أو قالوا إنه وقع ، وسواء وقع أم لم يقع فالهام في فكرة المؤلف أن نرى تفسير الناس لهذا الشر وفلمس الأسباب التى تربط بينه وبين إظلام الدنيا عصر يوم الجمعة هذا ، ثم ما أوجد في نفوس الناس من عزم على مقاومة الشر في المستقبل ، ومرة أخرى محاولة تلمس الطريق بعد أن جاز الضمير الجبامى بتجربة فذة ، فأخفق وهو ما زال يخفق إلى يومنا هذا ، فتلمس الأسباب التى أدت إلى الإخفاق والخطأ الذى وقع فيه من اتعظوا به ، فأدى ذلك لنقلهم إلى اليوم ، لأنهم لم يفهموا الدلالات كما يجب أن تفهم ، كل ذلك يجعل من المقدمات والنتائج لباب البحث ، أما الحادث نفسه فيكفى أنه شر اعتقد القوم أنه وقع .

وطريقة طبيبنا الأديب في عرض الأشخاص والأحداث قد تأثرت بطبعة تأثراً بالغاً : فهي دقيقة مختصرة لا يخرج عن نطاقها ، إنه لا يرسم شخصية واحدة من حيث

وهكذا يجمع لنا المؤلف هذه الشخصيات، ويصورها كيف كانت صباح يوم الجمعة هذا، فيجعلنا نحس ببينتنا الفردية أولاً إحساساً سريعاً قوياً، ثم ينقلنا إلى شخصيتها نقلاً عابراً، ثم يفيض، فهذا هو الهام في أثر الموقف في نفسها: هذا رجل الاتهام—وقد صفا ضميره من حديث زوجته—بحس الضيق فيما هو موقبل عليه، لقد كان بالأمس في الجماعة يرى سلامة موقفه في المطالبة بقتل هذا الذي قتن بنى إسرائيل عن دينهم، ولكنه في أثناء حديثه مع زوجته في بيته بعيداً عن الجماعة أخذ يشك في صحة حكمه، فاستيقظ ضميره وأخذ يتساءل، ولكنه ذكر أن الدين سبيل وحدتهم أمام الرومان، وأن التفقة بينهم تضع أملهم الوحيد في الحياة أمام طغيان المحتلين، فحاط نفسه بسياج مثل هذه الحجج، حتى لا ينفذ إليها وخز الضمير.

والمفتى بدوره يدور بينه وبين ابنه نقاش حول الفتوى التي أفتى بها أمس؛ فإذا هو في أثناء المناقشة يستبين هول ما قد قاد الناس إليه، وأنه يشفق عليه، يقول له: ألا يمكن أن تكون الفتوى صواباً؟ فيجيب: «لأنها إن تكن خطأ أكبر من نفعها إن تكن صواباً!» ويتدرد ويغفو ضميره.

• • •

وهذا قيافا حاكم بنى إسرائيل الذي عينه الرومان ليتولى أمورهم — بفلسف الموقف — بفلسف الحكم والسلطان والسياسة، وهو يؤمن أن الوسيلة السيئة لا يمكن أن تؤدي إلى الغاية الحسنة أبداً، وهو يتأمل دعوة النبي الجديد، ويفسرها، ولقد اهتدى بتفكيره فيها إلى حلول مشكلات كانت تشغله: حل مشكلة الفضائل السلبية كالتواضع واحتمال الأذى أو الفضائل المستترة كالصبر والامتناع عن القيام بالشر والأمانة والبر بالفقير، كل هذه الفضائل ما جزاؤها والناس ربما لا تعرف من أمرها شيئاً لأنها لا تترك شيئاً ضحكاً ينتزع الإعجاب؟ ولكنه بعد أن قضى ليلة حائرة مؤرقة يخرج إلى دار الندوة

مظهرها، ولا يكاد يربينا حركة واحدة بأكملها، إنه يريد من هؤلاء الذين تحدث عنهم جميعاً أن يمثلوا نواحي مختلفة وصوراً يكمل بعضها بعضاً لهذا البطل الذي حلله ضمير الفرد: فهذا رجل الاتهام يقول عنه:

«كان من بين أول الأمر في بنى إسرائيل شاب يتولى اتهام من يخرجون على القانون، وكانت أسرته من أعرق أسرهم وأعظمها شأنًا وأكثرها علماً، وكان قد بلغ من النجاح مبلغاً عظيماً وهو بعد في مقتبل العمر، وكان الناس يحبونه ويعجبون به، ولا يحسدونه لما لأهله عليهم من فضل أباً عن جد، وكانوا يعلمون أنه أسعد الناس؛ فقد كان حديث عهد بالزواج، وكانت امرأته أجمل فتاة في أورشليم ومن أوسط أهلها حسباً، وكان بها مغرماً وكانت به حفية.»

فهو كما نرى حريص على أن يدلنا على أحوال الرجل النفسية لا على مظهره، بل أحواله النفسية التي تتعلق بموضوع الضمير بالذات.. إنه يرسم لنا الجو حول الشخصية أكثر مما يرسم الشخصية لذاتها، وكأنما يريد أن يقول لنا: هذا هو الجو الذي كان يتنفس فيه ضمير هذا الفرد، وهذه هي الحياة من حوله التي كانت تحركه وتجدد حركاته.

وهكذا يصور لنا المفتى وسائر الشخصيات التي كان لها دور في حركات الضمير الفردية والجماعية. وهذه اللوحات المدببة الحافظة يقدم لنا أشخاصاً لا يريد منهم في الواقع أكثر من أن يكونوا مراباً ليعكس عليهم تفكير الأفراد واحداً فواحداً؛ ليصل إلى دعم رأيه من أن تفكير الفرد يختلف عن تفكير الجماعة: فهذا لازار الذي أحياه السيد المسيح بعد موت لا يمثل إلا فكرة المعجزة، ولكن لازار يثير في الناس الرعب؛ فهو في رأيهم جسد بلا روح، ومعجزته تتخذ عندهم تأويلات شتى، أما المؤلف فهو بالنسبة إليه ضمير اقترف الشر، ثم تاب وظن أنه لجأ التوبة قد عاد كما كان.

« وبينما هم كذلك إذ دخل عليهم رجال المال والتجارة والصناعة وذوو النفوذ الديوى، جاءوا يهتفونهم على حكمهم الصائب، فلما وجدوا عندهم التردد والشك غضبوا وقالوا: ما خطبكم؟ أنظنون أنكم تستطيعون أن تعدلوا عن رأى رأيتموه بعد أن ذاع خبره واقنع به الناس؟ أنظنونهم يقبلون أن تستهزئوا بهم وبمقولهم إلى هذا الحد؟ إن حكمكم أطلق سيلاً من الغضب لن يستطيع أحد أن يقف أمامه! » .

• • •

« واقترحتم الناس الدار وهم يصيحون: اقتلوهم أحرقوهم جميعاً، لا بد من قتله وقتلهم معه، وساد المرح، وغلب ذؤو الرأى على أمرهم، فانفضوا، ولم يغيروا من قرارهم شيئاً! وسارت الجماهير إلى دار الحاكم الرومانى تطالب بدم هذا الرجل وأتباعه، ولم يك فيهم من يعلم عنه شيئاً، ولم يك فيهم من يريد قتله عن عقيدة واقنع شخصى! » .

« هكذا تمت أكبر جرائم التاريخ... ولم تم هذه الجريمة إلا لأنها وزعت على عدد كبير من الناس؛ حتى لم يعد أحد يرى نفسه مسئولاً عنها. » .

• • •

وينقلنا المؤلف إلى مجتمع الحواريين، مجتمع الأصدقاء الذين آمنوا بالدعوة وأخلصوا لصاحبها، ينقلنا بينهم لنرى أولاً: أي يمكن لإيمانهم - كما آمنوا به - أن يحل أزمة الضمير الإنسانى؟ إن لإيمانهم سلبى ودينهم يدعوا إلى التسامح وإلى غفران الإساءة فكيف يقاومون الشر؟ لقد أتاهم من أرسلوه إلى السيد المسيح بينهم أن حياتهم أئمن من أن تضيق في سبيل دره شر لا سبيل إلى درته، والدعوة أخرج إليهم من دره الشر عن صاحبها! .

فليصنوا أرواحهم لما هو أجل وأكبر، ولكن في مجتمعهم شيء آخر شيء أصنى وأبقى وأقرب إلى الضمير، هو هذا الإيمان الذى تؤمن به النساء - المجدلين وأهل

لا يدرى ما يجب عمله، وكان آخر رأيه أن يترك الأمور تسير كما تكون؛ فليس له سلطان يوجه به الأحداث بحسب ما يشاء، فيلزم الحيرة .

وفى دار الندوة تلتقى الجماعة، فإذا كل شيء يتغير. هذا الضمير الفردى الذى استيقظ ولو قليلاً لم تكن له قوة كافية لأن يكون ضمير جماعة: قام المفتى وناقش القضية، وانتهى إلى أن دعوة النبى ليست شرّاً، إنها تدعو إلى الخير، ففى عيد الوطن مثلاً ليس شيء يمكن أن يكون أكبر منه ولا أجمل إلا حب الإنسانية كلها؛ فهو طور من الرقى الخلقى أروع من حب الوطن، ولا يصح أن يعده عيباً أو نقصاً فى هذا الرجل الذى حكمنا عليه بالخيانة؛ فهو أرقى من أن يرى نفسه أميناً على وطنه ما دام أميناً على الإنسانية كلها، ولكن ما أثر هذه الأقوال بعد الذى قاله أمس؟ إن أثرها هو الذى يدلنا على طغيان الجماعة على ضميرها: يقول المؤلف (ص ٧٣):

« وقع قوله هذا وقع الصاعقة على من كانوا قد آمنوا بخيانة صاحب الدعوة الجديد؛ ومع ذلك لم يتركوا ساكنين، وظن قيافا (حاكم اليهود) أن الاتهام قد انتهى، وأنهم سينقضون حكمهم الذى أبرموه بالأمس، وزاد عجبه وحيرته وشكه فى كل شيء، وعزم أن يترك الأمور تسير وحدها دون توجيه منه؛ فلما تسير سيرة مرضياً له، وفرح لذلك فرحاً شديداً. » .

« وعلت الأصوات خارج الدار تنادى بقتل الرجل وأتباعه، وحجبتهم فى ذلك أن علماءهم قرروا ذلك وهم أدري وأعلم، ولا يمكن أن يجمعوا على خطأ. أما هؤلاء العلماء أنفسهم فكانوا يعلمون أنهم أخطأوا، وكانوا يخشون أن يخرجوا إلى الناس معترفين بخطئهم معلنين التوبة؛ فإن مثل هذه الشجاعة قد يستطيعها بعض الناس أفراداً، ولكنها على الجماعة ضرب من الخيال؛ لأن الجماعة أقدر على الاندفاع منها على التعقل، وأقدر على التنادى فى الباطل منها على الرجوع إلى الحق. »

وفي نفس بيلاتوس (الحاكم الروماني على الإقليم) تنعكس هذه المسألة تمهيداً لانعكاس المسألة الكبرى الأخرى مسألة الصلب ، وبينما الحاكم الروماني في مقره يفكر في أعباء الحاكمين وما تضطربهم إليه حياتهم من ظلم وموت إذ قدم عليه صديقه الفيلسوف اليوناني ، وتدور بين رجل الحكم والسياسة ورجل العقل والفكر مناقشة طريفة يخرج منها رجل الحكم يائساً ؛ لقد نكب في نفسه أكبر نكبة حين أطاع بني إسرائيل على ما أرادوا أن يقدموا عليه ، وحملته محنته على اليأس ، وأصبح لا يرى ما يراه الرومان من الإيمان بالحياة والتهافت على ملاذها ، ولم يعد يؤمن بقوة الدين ، ولم يعد يؤمن بشيء ! .

ثم أظلمت الدنيا ثلاث ساعات ، وتلتقي نحن وأهل القرية لترى وقع الحادث في نفوسهم : هذا الظلام يدعوهم إلى التفكير في الحادث دعوة ملحة لأن الظاهرة الطبيعية تثير فيهم مختلف الأحاسيس ، فإذا هم يستعرضون تأويلهم لها من بين ما يؤمنون به وما يرون من رأى فيها قد تم ، هذه هي الراجية التي صادفناها أول القصة ترعى إلبالها لا تدرى شيئاً عما يدور حولها ، تخاف الظاهرة الطبيعية ، فإذا القوم من حولها يطمحئون بها ؛ فهؤلاء النسوة الصالحات يجزمن لها أن الظلام غضب من الله بسبب ما ارتكب الناس من ظلم ، ولكن الجنود الرومان يؤكدون أنه ظاهرة طبيعية معروفة ، ويستخفون بأمره ، وبين هؤلاء يقف الفيلسوف اليوناني والحكيم الما جي يتجادلان جدالاً يرتفع فيه المؤلف إلى طبقات عالية من التفكير ، طبقات أعلى مما ارتفع في سائر القصة ؛ ثم يسرع الحكيم الما جي إلى الحوارين ليفسر لهم موعظة الجبل في ضوء ما قد حدث ، وليحشهم على أن ينتشروا في الأرض مبشرين بعبادة الله دون الاهتمام بالأصنام المادية والمعنوية منها وبخاصة أصنام الشهوات وأصنام الآراء الخاطئة والفضائل التي تخدم الحكم ، ولا تخدم الضمير يقول : « وسيفضل الناس حين يعتقدون أن الجماعة أعظم من الفرد وأن خيرها أعظم من خير

المریضة . ولقد آمن بالمسيحية جندي روماني عن طريق المجدلية كان قد عرفها من قبل ، ثم تنصر بسببها ، وخلقت نفسه للدين الجديد .

وتشن رومة حرباً لا لسبب إلا لشغل الجند عن أن يفكروا في أمر حكاهم ؛ فإذا هذا الجندي يرى حقيقة الحرب ، فيسخط على مبرراتها ، ويسفه آراء المؤمنين بها ، ويتجربة عملية في أثناء الحصار أي أن يدل الجيش على منفذ المؤن للبلدة المحاصرة شفقة بأهلها وهم أعداؤه ، بل زاد في ذلك أن حمل جندياً جريحاً ، وأوصله إلى أهله ، ثم ارتد الجيش وقد تساوت الكفتان ، وقدم الجندي للمحاكمة ؛ فقد وشى به بعضهم ، وإذا في اتهامه ثم إعدامه فرصة ليدلي المؤلف بكل ما قد وصل إليه من تحليل دقيق لمرض الحرب وأعراضه وكيف السبيل إلى الوقاية منه ، ورأيه في ذلك حر صريح هو أن الحرب لا تُبرر إلا في حال العدوان المباشر للدفاع عن النفس ، أما الهجوم على الأعداء فهو من صنع الساسة . ولعل أروع ما في تفكيره تفسيره لفكرة الجندي المجهول ؛ فهي عنده تمثل أكبر خدعة ؛ لأن الأحكام لا يغيرهم أن يجهلوا جندياً مجهولاً ، وأن يرفعوه فوقهم ما دام مجهولاً ؛ فالجندي المعروف قد يتنافسهم وهو ميت في مجدهم وهم أحياء ، والميت المجهول نفسه لا يعبأ كثيراً بهذا التكريم ! .

ويقتل الجندي الكاره للحرب المحب للإنسانية قتلة شنعاء . قيل في انتقاد القصة إنها - تاريخاً - لا يمكن أن تم ؛ لأن الروماني الجنسية ما كان يحكم عليه إلا بما يليق بمن يحمل جنسية الحاكمين (الجنسية الرومانية) ، وهي القتل بالسيف لا ربط الأطراف بجنول تجرها في الجهات الأربع ، فيتمزق الجسد إرباً إرباً . إن مثل هذا الحكم لا ينفذ إلا في العبيد أو فيمن هم غير الرومان .

ولكن المؤلف كان محتاجاً إلى بشاعة الموت ليثير في نفوس الأصدقاء ثورة عارمة على قتل جندي يثور على حروب الاعتداء ، جندي صحا ضميره ، فقتلته الجماعة التي تدعى حماية الضمير ! .

ومشكلة العصر - مشكلة الفرد أمام الجماعة ،

وضمير الفرد وضمير الجماعة - من الموضوعات التي أخذت تطبع الأدب الحديث ببعض تجربات الديمقراطية والاشتراكية والشيوعية التي هذفت كلها إلى إسعاد الناس بألوان جماعية من الحكم . ولما كان للحكم الفردى أخطاء وكذلك لكل هذه الحكومات الجماعية أخطاء ، والمؤلف لا يعنى إلا بدلالة هذه المحاولات وما قد وصلت إليه على إمكان إسعاد الفرد والجماعة معاً ؛ فالمشكلة إذن من صميم ما يشغل الفكر الحديث ، والرمز من أطوع الرموز للتعبير عنها إن لم يكن أطوعها وأقواها ؛ فهو يمثل جريمة جماعية قامت بها جماعة بالرغم من إنكار الفرد لها ، وهي جريمة فكرية عاطفية وليست جريمة سياسية ؛ فهل أصابت هذه الجماعة وقد تخطى فيها الأفراد عن فرديتهم وعن ضميرهم ؟ بل هل يمكن أن تصيب في عصرنا الحديث ؟ هذه هي المشكلة كما يقول هملت .

لقد ترجمت قرية ظالمة إلى الفرنسية والإسبانية وهي في سبيل أن تترجم إلى لغات أخرى ، وبمجرد انتشار الترجمة سنجدها أيضاً من الدرس والتفكير الأجنبي . يضاف إلى دراستنا لأدبنا المصرى المعاصر . ولتعلق هذه القصة بالدين سنجدها هذه المناقشات وهذا الدرس أغنى وأكثر مما حظيت به آدابنا الحديثة المترجمة إلى اليوم . كل هذا بفضل أستاذنا الطيب الذى دخل دنيا الأدب ، والأدب يذكر للأطباء أياً دى كثيرة أقرها يادى ناجى الشاعر ؛ فهل نطمع فى مز يدمن قصص ، من مفكرنا الكبير ؟

الفرد ؛ إنما الجماعة صنم يدعوكم إلى عبادته من تنفعهم هذه العبادة ، ويزنون لكم أن الجماعة تسعد وإن لم تسعد أفرادها ، وهو وهم يقول به من يعنيه أن يشقى عدد كبير من الناس ليسعد عدد قليل منهم . إن المصلحة العامة لا تخطر الأوثان وأشدها ضرراً حين تعبد ، فتطغى على أوامر الضمير .»

ثم يختم القصة بتبيان حدود كل من القوى الثلاث المعتملة فى الإنسان : قوة الغرائز ، ثم قوة الفعل ، وأخيراً قوة الضمير ؛ وهده تنقية السبيل أمام قوة الضمير ؛ لتقوى وتشتد ؛ وتتحكم هى فى سلوك الناس .

إن قرية ظالمة ليست قصة بالمداول الفنى معنى قصة ؛ وإنما هى فكرة تناقش فى إطار من أشخاص وأمكنة ، وانتخاب الأشخاص والأمكنة فى مثل هذا النوع من القصص يركز عادة على أسطورة أو قصة أو واقعة تاريخية يحملها الكاتب طاقات من معنى ما يريد أن يحملها به ، وعلى هذا الاختيار يتوقف الكثير من نجاح العرض وقوة الإقناع . وهذا النوع من القصص قد عرف كثيراً فى الأدب الحديث عند الغربيين ودخل المسرحية منذ قديم ؛ فلقد حوروا فى الأسطورة اليونانية مثلاً لتعبير بحسب حاجات العصر عن أفكارهم وآرائهم حتى لرى الأسطورة الواحدة تتناول فى عصور مختلفة قتل دلالات جديدة لها فى كل مرة ، والأسطورة مع كل هذا مشحونة لا تزال أمام أى كاتب جديد .



نقد المجتمع

في أوبرا «ثلاثة خردة» لبرتولت بريخت

نقد بقام أندرساي فيرت

«أوبرا ثلاثة خردة» للمؤلف الألماني «برتولت بريخت» (١) من أشهر مسرحيات المجموعة التي عرفت باسم مسرحيات «الحركة التعبيرية» والتي نالت تقديراً كبيراً في النصف الأول من القرن العشرين ، وقد عرضت سنة ١٩٢٨ ، ونشرت بالإنجليزية كقصّة بعنوان «بنان ونصف» ، ومثلت على المسرح الإنجليزي بعنوان «أوبرا الشحاذين» «Beggars' Opera» ، ومثلت في مسارح باريس باسم «Opéra de quat' Sous» ، وتصور المسرحية حياة لص فار من وجه العدالة تشير به الأيام حتى يتولى إدارة أحد المصارف ، ولا يلبث أن يستغل العمل في تجارته المربية منتفحاً بسيطرته على الأفراد وعلى إشرائه الشركات التجارية في صفقاته ، ولا يجد بريخت في كل هذا غريباً ؛ لأنه يعتبره المذهب الواقعي الساخر في الحياة ؛ فالمستجدي يستجدي ، والاصفي يسرق ، والمغني يغني ، وكل من هؤلاء يعيش على هامش المجتمع ، ولكنه في الواقع ينتفع بحماية القانون ، ثم هو بدوره يعرف كيف يستغل القانون لصالحه ؛ وقد هو طابع العصر على ما يره بريخت في مسرحيته ، فإلى أي حد توافقت الواقعية النقدية في هذه المسرحية ؟ هنا يبدأ دور الناقد أندرساي فيرت للإجابة عن هذا السؤال .

يستخدمون هذا الاصطلاح دون تعمق في التفكير . والفكرة في هذه الواقعية النقدية هي الحديث عن أثر المذاهب المختلفة في المجتمع بعمامة والمذاهب الاقتصادية بخاصة مع محاولة التغلب على المساوى التي تتخلف عن هذه المذاهب وذلك باقتراح نظام اجتماعي جديد ؛ فالمتناقضات التي كشفت عنها الماركسية في نظام المجتمع الروسي مثلاً كانت ترجع إلى عصور بعيدة ، ولم يكن من سبيل للتغلب عليها إلا بإحداث تغيير في النظام الاجتماعي كله .

وقد يكون نقد المجتمع وفقاً على جماعة دون أخرى من الناس ، ويظل الأمر كذلك حتى تنضج الحقائق لجميع الناس . وإذا كانت الصور التي رسمها «جويا» للملكية في إسبانيا قد كشفت للناس عن إمكان إيجاد نوع من الحكم أكثر صلاحية من «الملكية المطلقة» ،

تزخر المؤلفات المعاصرة بصور التفاوت الاجتماعي بين الأفراد والجماعات ، وتضج بالشكوى من هذا التفاوت حتى استحق هذا التصوير وتلك الشكوى أن يسميها نقاد اليوم «الواقعية النقدية» أي نقد حقيقة الواقع الذي نعيش فيه ، وإن كان الكثيرون أيضاً

(١) «برتولت بريخت» مؤلف مسرحي ألماني ، عمل في شبابه طبيباً بالمستشفيات العسكرية ، وتحوّل سنة ١٩٢٣ إلى العمل المسرحي ، فعينه ماكس رينهارت المخرج مساعداً له ، وعرض أول مسرحياته «طبول الليل» ، وقدم بعد ذلك عدة مسرحيات اقتبس إحداها من مسرحية «الجندي الشجاع» للكاتب التشيكي «هازيك» ، وقد لاقى مسرحيته «ثلاثة خردة» تقدراً كبيراً ، ثم أخرج بعد هذا مسرحية «من بسن أو رجل رجل» التي عرضتها فرقة المسرح الشعبي ببرلين ، وقد هاجر بريخت من ألمانيا بسبب حكم النازيين سنة ١٩٣٣ وبقي في المنفى حتى سنة ١٩٤٨ ، وفي أثناء هذا نشر بعض القصص والمسرحيات منها «الجيل» و «الحفلة الطباشيرية الفوقازية» الأمام المبرزة في المجتمع ، ثم «الأم الصبوة» التي عرضت في زيورخ سنة ١٩٤٣ وعرضت في برلين سنة ١٩٤٨ وأعيد عرضها في باريس سنة ١٩٥١ .

فإن «أوبرا ثلاثة خردة» لبريخت قد جاءت عندما كشف التاريخ عن القوى التي تستطيع إحداث التغيير والتعديل في النظم القائمة .

وبسبب ذلك فإن هذا اللون من النقد لم يشتد ويقو إلا في السنين الأولى من القرن الذي نعيش فيه بسبب الصورة العنيفة التي انتهى إليها التناقض بين النظم الاجتماعية و « مسرحية » برتولت بريخت أو « قصته » « ثلاثة خردة » أيهما شئت من هذا اللون من المؤلفات المعاصرة التي تنقد المجتمع في الربع الأول من القرن العشرين نقداً هجوماً ، وقدم « بريخت » بالإضافة إلى نقده نموذجاً لنظام اجتماعي جديد ؛ فهو يرى أن بناء العالم قد بدأ انهياره ، ومن الضروري أن نسبق هذا الانهيار لا بعملية دعم ، بل بعملية بناء جديدة ، فنظرة بريخت للواقع وتقديره للمستقبل هي نظرة من الجانب الآخر للتل ، وعلى هذا الأساس وحده يمكن تقبل آرائه أو نقيدها .

وقد ظفر برتولت بريخت بشهرته العالمية لنجاحه في «أوبرا ثلاثة خردة» خلال قيام جمهورية فايمار ، وفي سنة ١٩٣٤ بعد أن هجر موطنه ألمانيا أخرجت له دار نشر هولندية الأوبرا نفسها لا في « مسرحية » بل في « قصة » طويلة ، وفي هذا السرد القصصي استطاع برتولت أن يقدم نقده ، وأن يصور النظام الذي يبتدعه ؛ ولكن هنا مسألة تستحق الذكر ؛ فإن « المسرحية » و « القصة » قد ظهرتا في مرحلتين مختلفتين من حياة الكاتب وبفاصل زمني ليس قصيراً ؛ ولهذا فإنه بالرغم من أن كلا العملين « المسرحية » و « القصة » يقدمان الأبطال أنفسهم والحوادث نفسها فإن القصة تكمل الكثير من شخصيات أبطال المسرحية ، كما أنها تقدم تفاوتاً في اتجاهاتهم ؛ ففي « المسرحية » يسر « ماكس » ماشياث — اللص الفار من وجه العدالة — لزوجته أنه سينتقل بعد أسابيع قليلة إلى أعمال البنوك ، وهو عمل يعتقد أنه أكثر أمناً وأكثر دخلاً ؛ فإنه يظل على أطوال

المسرحية لصاً « بسيطاً » يعيش على هامش المجتمع حتى مع تطور له ليصل إلى إدارة مصرف وإلى تسخيره معاونيه والشركات التي تتعاون معه في صفقاته المربية .

ولكنه في « القصة » يبدو مواطناً يحميه القانون ، ويعرف هو كيف يستغل هذا القانون ، وهو إذا كان في « المسرحية » — يرى العالم عالم بسيط يستطيع الفرد أن يعيش فيه ما ظل قيد حدود المذهب الواقعي الساذج ، المذهب الذي يرى بأن المستجدي يستطيع أن يستجدي واللس يستطيع أن يسرق والبيغ يمارس الغباء والمغنى يغنى ، ولكن هذا التصوير الساذج لا يفي بالغرض إذا ما أراد الكاتب أن يصف الصراع الذي في المجتمع السائد فيه ، الصراع المصرفي والتقاني .

ولهذا يضع « بريخت » نصب عينيه المذهب الجدل مكان المذهب الآلي ، ويقول « ماشياث » في « القصة » لا في « المسرحية » : « لا داعي للخضوع للقانون كي يظل المرء بعيداً عن المضايقات ، بل يكفي أن يعرف كيف يستخدم هذا القانون ليظل بمنجاة من نصوصه ونواحيه » .

ولهذا في « المسرحية » يقبض على مارشياث لظروف سيئة مكنت من تنكبه ووصول يد القانون إليه ، في حين أنه في « القصة » يذهب إلى السجن طواعية واختياراً ؛ لأنه يؤمن بأنه أقدر على إدارة أعماله ، وهو مسجين . وفي « المسرحية » يصطدم اللص والقانون لأن وسائله للسرقة عتيقة لا تتماشى مع طابع العصر ، في حين أنه في القصة يسرق ، ولكن بأساليب مستحدثة ، تجعل مصلحته الإجرامية متمشية مع المصلحة التي يحميها القانون .

وهنا نصل إلى الفرق بين « المسرحية » و « القصة » ؛ فإن المسرحية — وإن كانت قد جاءت بريخت بالشهرة العالمية — لم تشجع المطالب التي يروجها الكاتب من دقة تصوير نقده المباشر للمجتمع دون تغطية للألفاظ أو

أو ربما لا يكون ، وقد نتفق مع الكاتب فيه أو ربما لا نتفق ، ولكن التحليل الذى يقدمه بريخت لأرائه العنيفة فى الحوار بين « مارشياث » و « يوني » فى السجن ، وفى الاستنتاج الذى وصل إليه الجندى « فيثكومبي » بعد عناء وجهد ، يكشف لنا عن وجهة نظره فى جهل أفراد الطبقة الفقيرة لحقيقة العالم الذى يحيط بهم .

على أن بريخت فى الواقع يقدم كل هذه الآراء والنظريات « النقدية الواقعية » فى أسلوب تهكمى ساخر سواء أكان هذا فى « المسرحية » أم فى « القصة » ، وكان هذا المرح فى الواقع هو سر أصالة نقده ، ودليل أصالة تفكيره المنطقى الذى يمكنه من الوصول إلى نتائج هى التى استند إليها لمحاولة رسم نظام اجتماعى جديد كان كل همه أن يخرج به كوسيلة لمكافحة « الرأسمالية » ، وكان بريخت فى هذا مثله مثل « بلزاك » الرجل الذى عنى فى كل كتابته بالواقع ، وأن يصل إلى النتائج التى يستهدفها مهما كانت الوسيلة التى يستخدمها فى سبيل هذا . إن قصة « ثلاثة خردة » لقصة تستحق الدراسة ، ولا أقول القراءة فحسب ، لأنها عندى أكثر من أن تكون قصة تطالع للتسلية .

عن مجلة « الأدب الألمانى الحديث »

الأهداف ، فكان أن قدم فى القصة كل ما لم يستطع أن يقدمه فى المسرحية .

ولا ينكر بريخت أهمية « التنافس » فى المجتمع ، ولا يمكن أن يتقدم الناس فى تطورهم ما لم يتوافر عوامل التنافس بينهم ، ولكن بريخت فى الوقت نفسه يرى أن العالم الحديث ملىء بصور التنافس « الحديدى » ، أى التنافس غير الطليق ، وأن صورة التنافس التى يعرفها العالم فى هذا العصر تجرد الناس من إنسانيتهم ، وتجعل التنافس بينهم قائماً على أساس الإبادة ، أى محاولة كل فرد القضاء على غيره من الناس ليصل إلى تحقيق بغيته وأغراضه . ويصور بريخت هنا كيف يقبل صغار الناس على الاشتراك فى صراع التنافس الذى يحدث بين كبارهم ، وبالرغم من أن نصيبهم وكسبهم من هذا ضئيل تافه فإنه هو الذى يمكنهم من البقاء على أساس أنهم يعيشون ، مثلهم مثل الأشجار المتسلقة .

وفى هذا الصراع التنافسى يقدم بريخت شتى الألوان التى يعرفها الناس ولا يقرها الخلق ، « فالاحتيال على الشريك » مثلاً من المقاصد الطيبة لرجل الأعمال ، وليس الهدف من الاستغلال هم العملاء فحسب بل الشركاء فى العمل أيضاً ، وقد يكون هذا النقد صحيحاً

...

سابقة الثقافة العامة

وزارة التربية والتعليم

١ - تمثيليات قصيرة للمسرح المدرسى :

ويشترط فيها :

(١) أن يكون موضوعها مصرى أو من الموضوعات التى تهدف إلى التبعة القومية أو الروحية أو الخلقية أو أن تكون من الموضوعات ذات الصبغة الإنسانية العامة .

أعانت وزارة التربية والتعليم عن مسابقتها لسنة ٩٥٧ - ٩٥٨ لتشجيع الكتاب والمؤلفين وحددت نهاية موعدها بالخامس عشر من أبريل سنة ١٩٥٨ ، وقد تناولت المسابقة عدة موضوعات فى الفن والأدب نجمها فيما يلى :

٣- لا تقبل الموضوعات التي سبق نشرها أو إذاعتها .

٤- تقدم الموضوعات أو ترسل بالبريد المسجل إلى قسم التأليف بالإدارة العامة للثقافة الدور الثامن الحجر ٩١ بمبنى المجمع ، ولابد أن يكتب على غلاف الظرف كلمة « المسابقة الثقافية » .

٥- قرارات لجنة التحكيم نهائية إذا وافقت عليها الجهات المختصة .

وأربعون جنبها للخامسة ، وخمسون جنبها للتاسعة .

أهم الشروط العامة :

١- كتابة الموضوعات من نسختين بخط واضح ، أو على الآلة الكاتبة .

٢- لا يكتب صاحب الموضوع اسمه الحقيقي ، بل يكتب اسماً رمزياً إلى جانبه رقم سرى لا يقل عن ثلاثة أعداد ، ثم يبين هذا كله على بطاقة منفصلة وبها اسمه الحقيقي أيضاً .

...

أوركسترا الإذاعة المصرية

فحسب ، بل على مجرد بقائه لخدمة الفن الرفيع في مصر ، فقد تمكنت الإذاعة من التغلب على كل تلك الصعاب ، وعاد الأوركسترا - هذا العام - أقوى مما كان في العام الماضي وأقوم ، وقد ألهم حماس أعضائه المصريين ، وهم الأغلبية ، وجود عدد من الضيوف الأجانب ، فتبارى الجميع في حسن الأداء ، وفي التزام التعليقات الدقيقة التي يبدئ بها رئيس الأوركسترا .

وتحولت دار الأوبرا إلى خلية نشاط لا أحسبها عرفت في أى وقت من تاريخها : فالمجموعة الأوركسترالية تنقسم العمل ، كل فريق وحده ، فإذا تم الإعداد ، انضم شملهم مجموعة واحدة ، وقد انتهوا من جزئيات البناء السمفوني ، وجاء دور الإنشاء الكامل للعمل الفني .

ومن مميزات الأوركسترا الجديد أنه يعمل بوحى جهات أربع ، تمثل أفكاراً موحدة الأساس وإن تعدد الهدف ، فهو أوركسترا الإذاعة أولاً وآخر ، يؤدى دوره

قل للمحسن أحسنت ، دون أن تنظر إلى الوراء ، وقد أحسنت الإذاعة المصرية إذ أخرجت البرنامج الثانى إلى الوجود ، وهى وإن قُتِر عليه فلأن ميزانيتها مثقلة بعبء الأغاني العاطفية والحماسية إلخ .

ومع هذا فقد استطاعت أن تحقق للبرنامج الثانى بعض عناصر البدء ، وشيثاً من مقومات البقاء ، ونرجو أن تزداد عنايتها بالأسس المادية لهذا البرنامج ، لتضمن له دوام الارتقاء .

ومن الخطوات التي تهنأ عليها إذاعتنا ، ما علمته نحو دعم أوركستراها الكبير ، بادئة باختيار شخصية موسيقية من المستوى العالمى ، هو الأستاذ فرانز ليتشاور ، ليتولى تدريب المجموعة وقيادتها ، وإعداد العناصر الصالحة من بين الموسيقيين المصريين للتدريب على القيادة .

وبالرغم مما لاقى هذا الأستاذ من عناء في عامه الأول وتكاثف العراقيل المثبطة للهم لا على قيامه بمهمته الفنية

للموسم السياحي جواً ثقافياً هاماً تجعل حياة السائح في مصر متعة فنية رفيعة ، ما بين آثار مصر القديمة والحديثة ، وما بين مظاهر عمرائها ، وما بين تقديم تلك الأعمال الموسيقية الكبرى التي تعد كنزاً مشاعاً للعالم المتملن كله .

والجهة الرابعة هي وزارة الإرشاد نفسها ، بما لها من رسالة الثقافة العامة لجميع سكان الوادي ، خارج قاعات الدراسة في الزمان والمكان ، وإتماماً لرسالتها في الارتفاع بالإنتاج الفكري كله ، أدباً ، وعلماً ، واجتماعاً ، وفناً . تلك هي الجهات التي تساند نشاط أوركسترا الإذاعة المصرية ، وبذلك تحولت هذه المجموعة الطيبة إلى أداة ثقافة عامة تجعل منها بحق الأوركسترا القوي المصري .

وفي حفلة الأوركسترا الأول عزفت أعمال لموزار وتشايكوفسكي ، وخصصت الحفلة الثانية لموسيقى بيتوفن : افتتاحية « اجمنوت » ، و « الكونشرتو » الثالث للبيانو والأوركسترا ، و « السمفونية » الثالثة (الأروبا) .

وفي الحفلة الثالثة مساء ٦ ديسمبر ، يؤدى الأوركسترا افتتاحية « الناي السحري » ، والكونشرتو الخامس للفيولينة ، لموزار ، والسمفونية رقم ٩٦ هايدن ، ثم تلك القصة السمفونية الطريفة التي ألفها الموسيقي الروسي بروكوفيف للأطفال ، يحكى لهم بالألحان قصة الغلام بطرس وأبيه ، وكلبه ، وهرته ، والبطه والذئب . وهي تحفة موسيقية تروح لها أذن الصغار والكبار على السواء .

تهنى « المجلة » رجال الإذاعة المصرية كبيرهم وصغيرهم على توفيقهم ، وترجو لهم السداد في كل أعمالهم ، وأن يجيء اليوم الذي يتحدث الناس في مصر والشرق العربي ، وفي أوروبا عن الأوركسترا المصري الكبير .

الثقافي الكبير لإذاعة تحترم نفسها ، إذ تجعل الثقافة العليا هدفاً من أهدافها . تحرص لهذا أن تدبج حفلات الأوركسترا على الهواء مباشرة ، وفي مساء الجمعة ، بعد الساعة التاسعة أى في ذلك الوقت الذي حدده البرنامج الثاني منذ افتتاحه لما سماه « سهرة موسيقية » . وبذلك أصبح برنامج الجمعة الساعة التاسعة مساء يتداول شرح الأعمال السمفونية على البيانو والإسطوانات ، مرة ، وإذاعة حفلة أوركسترا الإذاعة على الهواء مرة أخرى . وفي الحالين يقوم الدكتور حسين فوزي بمهمة الشرح المفصل والمدعم بالأمثلة الموسيقية ، ليلة عرض الأعمال المسجلة ، كما يقوم بمهمة الشرح العام المختل لبرنامج أوركسترا الإذاعة المصرية على الهواء مباشرة .

وحرصت الإذاعة على إقامة حفلة صباح الجمعة ، في الساعة الحادية عشرة للشباب ، بأجر زهيد جداً ، أصبحت ندوة فنية من ندوات الشباب الناهض ، ولجليل الطالع .

وفي مساء الجمعة يرتاد الحفلة كبار رجال الدولة والأدب والفن والعلوم ، ورجال الثقافة في كل فرع ، وبأسعار في الحدود التي جرت عليها جميع حفلات وزارة الإرشاد ومصالحها الفنية . ويوزع على جمهور الحفلاتين برنامج يكتبه الأستاذ رشاد بدران يشرح فيه المقطوعات التي تعزف شرحاً سهلاً ، يساعد السامع على متابعة الحفلة هذا عن الجهة الأولى التي هي مصدر أعمال هذا الأوركسترا .

والجهة الثانية هي مصلحة الفنون ، بما لها من حق قيادة الفكر الفني في مصر ، وإرشاده إلى الأعمال العظمى في الفنون . والجهة الثالثة هي مصلحة السياحة ، التي تحقق

تاريخ الخدمة الطبية «١٦٤٩-١٢٠٠»

المجلد الأول من كتاب «الطب في البحر للركنور كيبل»

يقدم التاريخ للخدمة الطبية في الأساطيل البحرية دراسة طريفة من الناحية الموضوعية ؛ ذلك لأنه بالرغم من أن بعض الدول الصغيرة في حوض البحر المتوسط كانت تستخدم أطباء جراحين على سفنها التي تبحر عاب البحر الفسيحة منذ فجر القرن الرابع عشر الميلادي فإن رعاية المرضى من رجال البحر في سفن الدول الكبيرة لم تكن تتبع نظاماً رتيباً ، وكل هذا لأن أكثر السفن كانت تتبع الشركات التجارية وتستخدم أساساً للنقل ، وكانت سفن الحكومات التي تستخدم للقتال كمهملاً بإزاء هذه السفن التجارية الكبيرة .

وكانت الخسائر بسبب المرض تزيد دائماً عن الخسائر التي تحدث في القتال ؛ ولهذا لا شك في أنها كانت جراً أن استطاع بحارة ذلك الزمان القيام بالرحلات البحرية الطويلة لأعمال الكشف ولتوطيد مراكز الشركات التجارية التي كانت دعامة الإمبراطوريات المستعمرة فيما بعد .

وقد اشتهر بعض القادة البحريين أمثال « دريك » و « هوبكنز » بما كانوا يبذلون من عناية بأغذية البحريين ونظافة السفن مما مكّنهم من الإبقاء على المستوى الصحي الجيد للبحرية ؛ ومن ثم توافرت لهم القوات الصالحة للقتال . وعند ما بدأ استخدام الأطباء في سفن الأسطول كانت شركة « برير » التي تأسست سنة ١٤٦٢ م هي وحدها التي تتولى تقديم الأطباء ، وكان هذا العمل

احتكاراً لها ، وكل ما عنت به هو الحصول على امتياز هؤلاء الأطباء بألا يقوموا بأعمال الحراسة أو حمل الأسلحة دون أن تعني بأجورهم أو مستقبلهم الاجتماعي ؛ فقد كانت أجورهم منخفضة ، وكان مركزهم الاجتماعي قلقاً ولا ضمان لمستقبلهم .

ثم إن هؤلاء الأطباء لم يسمح لهم بغير تضميد الجروح ، ولم يكن يسمح لهم باستخدام المركبات الطبية طوال الرحلات في البحر .

وبدأت شركة الهند الشرقية البريطانية بعد إنشائها في سنة ١٦٠٠ م بقليل بإعداد خدمة طبية كاملة على سفنها ، وفي سنة ١٦١٢ م عين « جون ود أول » كبيراً لأطباء الشركة ، وكان رجلاً واسع الاطلاع ذا تجربة ، ويعتبر كتابه « زميل الطبيب » مرجعاً قيماً لكل الأمراض التي تحدث بكثرة عند ركوب البحر ؛ ومع أنه كان من المعروف أن تناول الخضراوات الطازجة وعصير الليمون مثلاً يمنع إصابة رجال البحر بمرض الأسقربوط فإنه كان ينصح دائماً بالبحث لمعرفة سبب المرض وأثره في المريض . ويقدم الدكتور كيبل في صفحات كتابه التي أرخت لأربعمائة وخمسين سنة ما لقيته صناعة الطب في البحر من تقدم مضطرب ، ولا سيما في « الجراحة » ، وفي استخدام المركبات الطبية ، ثم في التدابير الصحية والإدارية التي عاونت على رفع المستوى الصحي وتحسينه .

